

**ESCUELA SUPERIOR DE FORMACIÓN ARTÍSTICA PÚBLICA
“CONDORCUNCA” DE AYACUCHO
CARRERA DE EDUCACIÓN ARTÍSTICA**



TESIS

**ROSAS WAYTA: COMPOSICIÓN DE UN YARAVÍ AYACUCHANO PARA
PIANO INSPIRADO EN EL DRAMA HELME DESDE LA PERSPECTIVA DEL
PERSONAJE DE ROSA**

PRESENTADO POR

Bach. Rafael Quispe Gavilan

**PARA OPTAR EL TÍTULO DE LICENCIADO EN EDUCACIÓN ARTÍSTICA
ESPECIALIDAD MÚSICA**

Asesora Mg. Milka Delgado Ortiz

AYACUCHO – PERÚ

2024

DEDICATORIA

A mi madre, mis hermanas y sobrinas.

AGRADECIMIENTO

Mi profundo agradecimiento a la Escuela Superior de Formación Artística Pública “Condorcunca” de Ayacucho, por abrirme sus puertas y permitirme llegar a ser profesional. Así mismo, a cada uno de los administrativos y docentes que la conforman, especialmente al Mg. Pedro Ramón Castilla, que gracias a sus consejos asumí compromiso con mi educación desde el primer día que llegué a esta institución. También, al Mg. Arturo Quispe Loayza, porque gracias a su exigencia y compromiso con la educación artística, pude crecer superando los obstáculos que encontré en el camino. Así mismo, a mi maestro Fermín Palomino Huamán, por siempre creer en mí.

A mi asesora, la Mg. Milka Delgado Ortiz, quien me ha acompañado en todos los años que tardó en gestarse este proyecto y me sirvió como un paradigma a seguir en el campo de la investigación.

Un agradecimiento especial a mi madre y mis hermanas, quienes se hicieron cargo de mi educación y me formaron en base al respeto y la equidad, lo cual me permite presentar hoy esta tesis.

DECLARACIÓN DE AUTENTICIDAD



Similarity Report ID: oid:30275:375650446

PAPER NAME

ROSAS WAYTA: COMPOSICIÓN DE UN Y
ARAVÍ AYACUCHANO PARA PIANO INSP
IRADO EN EL DRAMA HELME DESDE LA
PERSPECTIVA DEL PERSONAJE DE ROS
A

AUTHOR

-

WORD COUNT

28647 Words

CHARACTER COUNT

157901 Characters

PAGE COUNT

148 Pages

FILE SIZE

187.2KB

SUBMISSION DATE

Aug 25, 2024 7:18 AM GMT-5

REPORT DATE

Aug 25, 2024 7:20 AM GMT-5

● 18% Overall Similarity

The combined total of all matches, including overlapping sources, for each database.

- 17% Internet database
- 1% Publications database
- 9% Submitted Works database

ÍNDICE GENERAL

| | |
|---|------|
| CARÁTULA..... | i |
| DEDICATORIA..... | ii |
| AGRADECIMIENTO | iii |
| DECLARACIÓN DE AUTENTICIDAD..... | iv |
| ÍNDICE GENERAL..... | v |
| ÍNDICE DE CUADROS | ix |
| ÍNDICE DE GRÁFICOS | x |
| ÍNDICE DE FIGURAS..... | xi |
| ÍNDICE DE PARTITURA..... | xiii |
| PRESENTACIÓN..... | xiv |
| RESUMEN..... | xv |
| ABSTRACT..... | xvi |
| INTRODUCCIÓN..... | xvii |
| CAPÍTULO I: PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA | 1 |
| 1.1. Planteamiento del problema | 1 |
| 1.2. Formulación del problema | 3 |
| 1.2.1. Problema general | 3 |
| 1.2.2. Problemas específicos | 3 |
| 1.3. Determinación de objetivos..... | 3 |
| 1.3.1. Objetivo general | 3 |
| 1.3.2. Objetivos específicos | 4 |
| 1.4. Justificación e importancia del estudio..... | 4 |
| 1.4.1. Justificación teórica | 4 |

| | |
|--|-----------|
| 1.4.2. Justificación práctica | 5 |
| 1.4.3. Justificación social..... | 5 |
| 1.5. Limitaciones de la presente investigación..... | 6 |
| CAPITULO II: MARCO TEÓRICO | 7 |
| 2.1. Antecedentes de la investigación | 7 |
| 2.1.1. Antecedentes internacionales..... | 7 |
| 2.1.2. Antecedentes nacionales..... | 9 |
| 2.1.3. Antecedentes locales | 10 |
| 2.2. Bases teóricas | 11 |
| 2.2.1. Composición musical | 11 |
| 2.2.2. Composición pianística | 14 |
| 2.2.3. El Yaraví | 17 |
| 2.2.4. El yaraví ayacuchano..... | 25 |
| 2.2.5. El Drama Helme | 33 |
| 2.2.6. El drama Helme desde la perspectiva del personaje de Rosa . | 42 |
| CAPÍTULO III: METODOLOGÍA | 47 |
| 3.1. Enfoque, tipo, nivel y diseño de investigación | 47 |
| 3.1.1. Enfoque de investigación | 47 |
| 3.1.2. Tipo de investigación..... | 48 |
| 3.1.3. Nivel de investigación..... | 48 |
| 3.1.4. Diseño de investigación | 48 |
| 3.2. Método..... | 49 |
| 3.3. Técnica | 49 |
| 3.4. Población y muestra | 50 |
| 3.4.1. Población | 50 |
| 3.4.2. Muestra | 50 |

| | |
|--|----|
| 3.5. Categorías | 50 |
| 3.6. Objeto de análisis | 51 |
| 3.7. Métodos y técnicas de recolección de datos | 52 |
| 3.8. Procedimiento de recolección de datos | 52 |
| 3.9. Procesamiento y análisis de datos | 52 |
| 3.10. Procedimiento..... | 52 |
| CAPÍTULO IV: RESULTADOS | 54 |
| 4.1. Selección del Contexto Cultural..... | 54 |
| 4.2.1. Caracterización del yaraví ayacuchano | 55 |
| 4.3.1. Sobre el título | 63 |
| 4.3.2. Sobre los autores | 65 |
| 4.3.3. Sobre los intérpretes | 67 |
| 4.3.4. Sobre la transcripción..... | 68 |
| 4.3.5. Sobre el tempo | 68 |
| 4.3.6. Sobre la tonalidad..... | 69 |
| 4.3.7 Sobre el número de compases..... | 70 |
| 4.3.8. Sobre la fuga de huayno | 71 |
| 4.3.9. Detalles diversos | 72 |
| 4.3.10. Análisis de la forma compositiva | 72 |
| 4.4.1. Composición de la pieza musical denominada Rosas Wayta..... | 79 |
| 4.4.2. Sección A | 79 |
| 4.4.3. Sección B | 82 |
| 4.5.4. Sección C (Fuga de huayno)..... | 83 |
| 4.4.5. Yaraví Rosas Wayta | 85 |
| Partitura 1. Rosas Wayta (Línea melódica)..... | 85 |

| | |
|---|-----|
| 4.6. Adaptación de la composición del yaraví Rosas Wayta a formato de Piano | 86 |
| Partitura 2. Rosas Wayta (Composición para piano) | 90 |
| 4.7. Presentación de los resultados..... | 91 |
| 4.7.1. Descripción del proceso compositivo y de arreglo musical..... | 91 |
| A. Introducción: Una hermosa joven..... | 91 |
| B. Primer verso (Sección A): La imposición de un matrimonio | 93 |
| C. Intermedio: Penumbra..... | 94 |
| D. Segundo verso (Sección B): La muerte | 96 |
| E. Fuga: Feminicidio | 97 |
| DISCUSIÓN | 99 |
| CONCLUSIONES | 101 |
| RECOMENDACIONES | 105 |
| REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 107 |
| ANEXOS | 117 |

ÍNDICE DE CUADROS

| | |
|--|----|
| Cuadro 1. Transcripción de Formas Musicales Ayacuchanas I..... | 57 |
| Cuadro 2. Transcripción de Formas Musicales Ayacuchanas II..... | 58 |
| Cuadro 3. Transcripción de Formas Musicales Ayacuchanas III..... | 59 |
| Cuadro 4. Transcripción de Formas Musicales Ayacuchanas IV | 60 |
| Cuadro 5. Transcripción de Formas Musicales Ayacuchanas V | 61 |
| Cuadro 6. Transcripción de Formas Musicales Ayacuchanas VI | 62 |

ÍNDICE DE GRÁFICOS

| | |
|---|----|
| Gráfico 1: Histograma del número de palabras en los títulos de los yaravíes | 63 |
| Gráfico 2. Conteo de características temáticas de los títulos | 64 |
| Gráfico 3. Conteo de autores | 66 |
| Gráfico 4. Conteo del género de los autores | 66 |
| Gráfico 5. Cuenta de generalidades de los intérpretes | 67 |
| Gráfico 6. Cuenta de tempo | 68 |
| Gráfico 7. Cuenta de tonalidad | 69 |
| Gráfico 8. Total de fuga de huayno | 71 |

ÍNDICE DE FIGURAS

| | |
|---|----|
| Figura 1. Guía de análisis basado en las terminologías clave de Schenker (1935) | 72 |
| Figura 2. Análisis Compositivo del Yaraví Dolor..... | 73 |
| Figura 3. Análisis Compositivo del Yaraví A Mi Madre | 74 |
| Figura 4. Análisis Compositivo del Yaraví La Hoja Desprendida..... | 75 |
| Figura 5. Análisis Compositivo del Yaraví Pesadumbre | 76 |
| Figura 6. Análisis Compositivo del Yaraví Reír y Llorar..... | 77 |
| Figura 7. Tipos de Calderones presentes en el Yaraví Ayacuchano | 78 |
| Figura 8. Motivo principal del Yaraví Rosas Wayta | 79 |
| Figura 9. Motivo de respuesta del Yaraví Rosas Wayta..... | 80 |
| Figura 10. Semifrase de pregunta del Yaraví Rosas Wayta..... | 80 |
| Figura 11. Motivo de pregunta 2 del Yaraví Rosas Wayta..... | 80 |
| Figura 12. Motivo de respuesta 2 del Yaraví Rosas Wayta..... | 81 |
| Figura 13. Semifrase de respuesta del Yaraví Rosas Wayta | 81 |
| Figura 14. Sección A del Yaraví Rosas Wayta | 82 |
| Figura 15. Motivo de pregunta (Sección B) del Yaraví Rosas Wayta | 82 |
| Figura 16. Motivo de respuesta (Sección B) del Yaraví Rosas Wayta | 82 |
| Figura 17. Semifrase (Sección B) del Yaraví Rosas Wayta | 83 |
| Figura 18. Primer motivo de pregunta (Fuga de huayno) del Yaraví Rosas Wayta..... | 84 |
| Figura 18. Segundo motivo de pregunta (Fuga de huayno) del Yaraví Rosas Wayta..... | 84 |
| Figura 19. Sección C (Fuga de huayno) del Yaraví Rosas Wayta | 84 |
| Figura 20. Introducción inspirada en Vals de las Flores de Tchaikovsky (1892) | 91 |

| | |
|---|----|
| Figura 21. Introducción inspirada en el Sueño de Amor de Liszt, (1848 - 1850)..... | 92 |
| Figura 22. Motivo de introducción al puente del Yaraví Ayacuchano | 92 |
| Figura 23. Puente característico del Yaraví Ayacuchano (Adaptación al piano)..... | 92 |
| Figura 8. Motivo principal del Yaraví Rosas Wayta | 93 |
| Figura 24. Línea de bajo del primer verso del Yaraví Rosas Wayta..... | 94 |
| Figura 25. Segundo puente característico del Yaraví Ayacuchano | 94 |
| Figura 25. Rumore o silenzio a piacere | 95 |
| Figura 26. Melodía de Cambridge Oscura | 95 |
| Figura 27. Línea de bajo inspirada en la Marcha Fúnebre de Chopin (1839) | 96 |
| Figura 28. Línea de bajo inspirada en la Lacrimosa de Mozart (1791) | 97 |
| Figura 29. Coda de introducción al huayno inspirado en García (2010) y Mendieta (2015)..... | 98 |
| Figura 30. Final inspirado en Saint-Saëns (1874)..... | 98 |

ÍNDICE DE PARTITURA

| | |
|---|----|
| Partitura 1. Rosas Wayta (Línea melódica)..... | 85 |
| Partitura 2. Rosas Wayta (Composición para piano) | 90 |

PRESENTACIÓN

Señores miembros del jurado:

De acuerdo con el Reglamento de Grados y Títulos de la Escuela Superior de Formación Artística Pública “Condorcunca” de Ayacucho, presento la Tesis titulada “Rosas Wayta: Composición de un Yaraví Ayacuchano para Piano Inspirado en el Drama Helme desde la Perspectiva del Personaje de Rosa”; para obtener el Título de Licenciado en Educación Artística Especialidad Música.

La investigación que presento a continuación fusiona música y drama, destacando la composición para piano de un yaraví ayacuchano desde la perspectiva de un personaje femenino. Es así como, busca reflexión y cambio societal a través del arte. El método utilizado fue la revisión documental, centrado en el análisis compositivo, así mismo, la composición y arreglo musical. El instrumento utilizado fue principalmente la partitura.

Para cumplir con los propósitos de la investigación, se ha obtenido información de diversas fuentes bibliográficas, audiovisuales y transcripciones, permitiendo así plantear y concluir la tesis junto con sus objetivos propuestos. Los capítulos organizados son: I: Planteamiento del problema; II: Marco teórico; III: Metodología; IV: Resultados, conclusiones, recomendaciones, referencias bibliográficas y anexos. Los resultados obtenidos en esta investigación se encuentran en el marco de un trabajo formal y rigurosamente cuidado.

RESUMEN

El presente trabajo de investigación titulado “Rosas Wayta: Composición de un Yaraví Ayacuchano para Piano Inspirado en el Drama Helme desde la Perspectiva del Personaje de Rosa”, tuvo como objetivo componer un yaraví ayacuchano para piano inspirado en el drama Helme desde la perspectiva del personaje de Rosa. De esta manera, luego de pasar el proceso compositivo se llegó a la conclusión de que se ha realizado la propuesta compositiva conforme al objetivo trazado y que el yaraví ayacuchano es una alternativa para representar tradiciones, manifestaciones culturales y problemáticas sociales debido a su teatralidad y conexión emocional con la audiencia.

Palabras Clave: Composición, yaraví ayacuchano, piano y drama.

ABSTRACT

The present research work titled "Rosas Wayta: Composition of an Yaraví Ayacuchano for Piano Inspired by the Drama Helme from the Perspective of the Character Rosa," aimed to compose a yaraví ayacuchano for piano inspired by the drama Helme from the perspective of the character Rosa. Thus, after undergoing the compositional process, it was concluded that the compositional proposal was carried out in accordance with the set objective, and that the Ayacuchan yaraví is an alternative for representing traditions, cultural expressions, and social issues due to its theatricality and emotional connection with the audience.

Keywords: Composition, yaraví ayacuchano, piano, and drama.

INTRODUCCIÓN

En los últimos años, la creciente conciencia global sobre la violencia de género ha impulsado el interés en abordar sus raíces desde diversas perspectivas. La presente investigación, buscó entrelazar música y drama, explorando la composición de un yaraví ayacuchano para piano inspirado en el drama Helme desde la perspectiva del personaje de Rosa, destinado a destacar una problemática social.

La relación compleja entre el arte y los problemas sociales ofrece un espacio dinámico para explorar expresiones culturales y desafíos societales. A través de la música, en particular del yaraví ayacuchano tradicional, la tesis buscó cerrar la brecha entre lo estético y lo sociocultural, resaltando la composición como herramienta para la reflexión y concientización.

La elección del yaraví ayacuchano como forma musical central se basó en su rica importancia cultural, resonancia histórica y profundidad emocional. Originario de la región andina de Perú, el yaraví no solo es una forma musical, sino un medio para contar historias y un depósito cultural que refleja la esencia de la identidad ayacuchana. Al fusionar este marco musical tradicional con la

inspiración narrativa de Helme, la composición aspira a trascender las fronteras de la expresión artística convencional, adentrándose en la conciencia social.

La investigación destaca la importancia de la visibilidad de este tipo de problemáticas, instando a una atención urgente y a una introspección societal. Integrando la expresión artística con un examen crítico de un drama difundido como tradición ayacuchana. Rosas Wayta busca involucrar a la audiencia en un diálogo reflexivo sobre los problemas sistémicos que contribuyen a la violencia de género y la necesidad apremiante de un cambio societal.

En este viaje creativo y académico, no solo enriquece el panorama musical, sino que también contribuye al discurso más amplio sobre justicia social, igualdad de género y el potencial transformador del arte para abordar y desmantelar problemas arraigados en la sociedad.

Los antecedentes de investigación proporcionados abordaron diversos aspectos relacionados con la música y su influencia en la sociedad, especialmente en temas vinculados a la composición y la música como herramienta social. Cada estudio se enfocó en un área específica, como la tradición campesina, el activismo contra la violencia hacia las mujeres, expresiones musicales modernas como el reguetón y la estructura musical, pero comparten a su vez similitudes y diferencias significativas.

En cuanto a las similitudes, todos los estudios tuvieron un enfoque en temas sociales y culturales, explorando la música en relación con aspectos sociales y culturales de la sociedad, como la violencia de género, los estereotipos de género y el activismo feminista. Además, la mayoría de los estudios utilizaron metodologías cualitativas para recopilar datos y contextualizan los fenómenos musicales dentro de un contexto histórico y cultural específico.

Sin embargo, existen diferencias importantes entre los estudios. Por ejemplo, cada uno abordó un tema específico relacionado con la música y la sociedad, como la violencia de género, la tradición campesina, etc. Además,

variaron en el nivel de análisis, desde el análisis de contenido de letras de canciones hasta el análisis estructural de obras musicales. Además, se llevaron a cabo en diferentes contextos geográficos y culturales, lo que refleja la diversidad de perspectivas y experiencias en diferentes regiones del mundo.

En resumen, aunque los antecedentes de investigación abordaron temas diversos y se centraron en diferentes contextos geográficos y culturales, compartieron un enfoque común en la exploración de la música como una expresión cultural que refleja y reproduce aspectos sociales y culturales de la sociedad.

A partir de estos antecedentes, surgió la investigación Rosas Wayta, que busca entrelazar música, drama y activismo social. Inspirada en el drama *Helme* desde la perspectiva de un personaje femenino. La investigación utilizó el yaraví ayacuchano como vehículo para reflexionar sobre la violencia de género y la necesidad de un cambio societal. Al fusionar la riqueza cultural del yaraví con la narrativa de *Helme*, la investigación aspira a generar conciencia y promover la justicia social a través del arte. Este enfoque creativo y académico no solo enriquece el panorama musical, sino que también contribuye al discurso más amplio sobre justicia social y equidad de género.

CAPÍTULO I: PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1.1. Planteamiento del problema

En el mundo, el arte, mediante sus diferentes formas, representa a las mujeres a través de una dualidad de imágenes, que estigmatizan su rol en la sociedad. En esta medida, las mujeres son representadas como seres celestiales y puros; por otra parte, son mostradas como seres negativos, malignos y pecaminosos. Asimismo, el trabajo de las mujeres artistas es silenciado y carece de un debido reconocimiento (Fernández & Morales, 2018). De esta manera, es reconocible que el arte, es también una pieza de un motor devastador que impulsa la violencia. En esta medida, una de las grandes problemáticas que se visibiliza día a día dentro de los diferentes contextos alredor del mundo, es la violencia de género. Mediante el portal de noticias de las Naciones Unidas (2023), Morris Tidball-Binz, relator especial sobre ejecuciones extrajudiciales, sumarias o arbitrarias, manifiesta que "El feminicidio es una tragedia mundial de proporciones pandémicas". En consecuencia, año tras año, niñas y mujeres, incluidas mujeres trans, son asesinadas en todo el mundo a causa de ser mujeres.

En el Perú, Ángeles (2019), en su estudio sobre los estereotipos, roles de género y expresiones de violencia en relación con la música, manifiesta que el contenido de las canciones de hoy en día, contribuyen a los estereotipos tradicionales de género, donde la mujer tiende a ser discriminada y desvalorada y, el hombre, por otra parte, tiene un papel dominante frente a ella. Evidenciando una vez más, que las expresiones artísticas pueden ser un reflejo de la realidad que hoy en día está empañada por estadísticas alarmantes de violencia de género. De esta manera, el portal web del Instituto Nacional de Estadística e Informática INEI (2022), muestra que entre los años 2015 y 2022, se registraron 1045 casos de feminicidios. Por otra parte, el medio de comunicación El Peruano (2023), informa que hasta el mes de septiembre del 2023, se registraron 110 casos de feminicidios, según información de la ministra de la Mujer y Poblaciones Vulnerables. Estas cifras, día tras día se van incrementando, evidenciando así que se trata de una verdadera problemática que atravisan las mujeres peruanas.

En el plano local, es sencillo identificar rasgos de violencia contra las mujeres dentro de las diferentes formas de arte. De esta manera, aunque las investigaciones en esta materia son escasas, no se requiere de un esfuerzo investigativo para notar que, dentro de las diferentes formas musicales ayacuchanas, se sigue estigmatizando los roles de las mujeres y aún es arraigada la dualidad de la imagen de la mujer ayacuchana, lo cual, de alguna manera, normaliza los actos de violencia. Aunque esta afirmación no es ajena al pensamiento de un sector de la población, es importante tomar con cautela este planteamiento, ya que carece actualmente de un mayor sustento científico. Sin embargo, Quispe (2023), a través del portal SER.PE evidencia que hasta junio del 2023, se han atendido al menos 2,349 denuncias de violencia contra la mujer, así mismo 2 casos preocupantes de feminicidio y 2 casos de tentativa de feminicidio. De esta manera, mediante estos hechos, se puede notar que esta problemática no es ajena al contexto ayacuchano.

1.2. Formulación del problema

1.2.1. Problema general

¿Cómo componer un yaraví ayacuchano para piano inspirado en el drama Helme desde la perspectiva del personaje de Rosa?

1.2.2. Problemas específicos

P1. ¿Cuáles son las características más resaltantes y relevantes del yaraví ayacuchano, las cuales, se pueden generalizar para el proceso de composición de un yaraví ayacuchano para piano inspirado en el drama Helme desde la perspectiva del personaje de Rosa?

P2. ¿Cómo puede la perspectiva del personaje de Rosa del drama Helme influir en las decisiones de composición del yaraví ayacuchano para piano?

P3. ¿Qué técnicas de composición pueden ser empleadas para reflejar los aspectos emocionales y narrativos del drama Helme desde la perspectiva del personaje de Rosa en un yaraví ayacuchano para piano?

P4. ¿Cómo describir el proceso de composición de un yaraví ayacuchano para piano inspirado en el drama Helme desde la perspectiva del personaje de Rosa para contribuir a la visibilización de problemas sociales en Ayacucho?

1.3. Determinación de objetivos

1.3.1. Objetivo general

Componer un yaraví ayacuchano para piano inspirado en el drama Helme desde la perspectiva del personaje de Rosa.

1.3.2. Objetivos específicos

O1. Identificar las características más resaltantes y relevantes del yaraví ayacuchano, las cuales, se pueden generalizar para el proceso de composición de un yaraví ayacuchano para piano inspirado en el drama Helme desde la perspectiva del personaje de Rosa.

O2. Describir la influencia de la perspectiva del personaje de Rosa del drama Helme sobre las decisiones de composición del yaraví ayacuchano para piano.

O3. Utilizar técnicas de composición para reflejar los aspectos emocionales y narrativos del drama Helme desde la perspectiva del personaje de Rosa en un yaraví ayacuchano para piano.

O4. Describir el proceso de composición de un yaraví ayacuchano para piano inspirado en el drama Helme desde la perspectiva del personaje de Rosa para contribuir a la visibilización de problemas sociales en Ayacucho.

1.4. Justificación e importancia del estudio

1.4.1. Justificación teórica

La investigación se sustentó teóricamente en la necesidad de explorar la música ayacuchana, en particular el yaraví, y la composición pianística. Además, la elección de inspirarse en este drama Helme, aportó un componente literario que enriquece la comprensión de la conexión entre el arte, la cultura y la violencia de género. De esta manera, la teatralidad inherente al yaraví se convierte en un punto focal, ya que se buscó analizar cómo esta forma musical puede ser una herramienta efectiva para comunicar y visibilizar problemáticas sociales. En esta medida, la justificación teórica se apoyó en la idea de que el arte, en este caso, la música, no solo es reflejo de la realidad social, sino que también puede

actuar como un medio para desafiar y transformar las percepciones arraigadas en la sociedad.

1.4.2. Justificación práctica

Desde un punto de vista práctico, la investigación buscó desarrollar una composición musical original para piano en forma de yaraví, ofreciendo una contribución concreta al repertorio musical ayacuchano. Al utilizar el drama Helme como fuente de inspiración, se pretende crear una obra que no solo sea estéticamente valiosa, sino que también tenga un impacto social significativo. Además, la investigación tuvo un enfoque práctico al generalizar las características más resaltantes e importantes del yaraví ayacuchano, lo cual contribuirá en la práctica, como herramienta en nuevos compositores. Además, estas generalizaciones podrían tener aplicaciones prácticas en la educación musical, la promoción cultural y la creación artística, contribuyendo así al cambio social a nivel local y nacional.

1.4.3. Justificación social

La justificación social de esta investigación se fundamentó en la urgencia de abordar la violencia de género como una problemática social en Ayacucho y, por extensión, en el Perú. Al evidenciar la presencia de estigmatización de género en la música local y su contribución a la normalización de conductas violentas, se buscó generar conciencia y diálogo en la sociedad. La investigación aspira a ser un agente de cambio al visibilizar la problemática a través de una expresión artística arraigada en la cultura local. En un nivel más amplio, al enriquecer el discurso académico y cultural en Ayacucho, la investigación pretende fomentar una reflexión colectiva sobre las representaciones de género en el arte y su impacto en la realidad social. Al proponer recomendaciones, se aspira a influir en las prácticas culturales y artísticas, contribuyendo así a la

construcción de una sociedad más equitativa y consciente de las problemáticas de género.

1.5. Limitaciones de la presente investigación

- **Alcance Geográfico y Cultural:** La investigación se centró específicamente en el contexto ayacuchano, lo que limita su generalización a otras regiones con dinámicas culturales diferentes. La diversidad cultural dentro del país podría implicar variaciones en la relación entre la música y la problemática de la violencia de género.
- **Limitación Temporal:** La recopilación de datos se basó en información disponible hasta la fecha de corte de la investigación. Cambios en las dinámicas sociales, políticas o culturales posteriores a esa fecha pueden no estar reflejados en el análisis, lo que limita el espacio temporal de los resultados.
- **Enfoque en el Yaraví Ayacuchano:** La elección de centrarse en el yaraví como forma musical puede limitar la generalización de los hallazgos a otras expresiones musicales presentes en Ayacucho. Otras formas musicales relevantes podrían tener diferentes dinámicas en relación con la problemática.
- **Limitaciones en la Muestra de Estudio:** La investigación pudo verse afectada por la disponibilidad de fuentes y datos relacionados con la música ayacuchana, la composición pianística y el drama Helme. La limitada disponibilidad de información específica pudo afectar la amplitud y la profundidad del análisis.
- **Enfoque en la Perspectiva Artística:** Al centrarse en el análisis de la música como una expresión artística, la investigación pudo no abordar completamente otros aspectos socioculturales, económicos o políticos que contribuyen a la problemática de la violencia de género en Ayacucho.

CAPITULO II: MARCO TEÓRICO

2.1. Antecedentes de la investigación

2.1.1. Antecedentes internacionales

Ribeiro et al., (2023), presentaron un artículo titulado “El feminicidio propagado en la música del género sertanejo y sus consecuencias en la sociedad”, cuyo objetivo fue analizar, de qué manera las letras de las canciones en la forma musical sertanejo en Brasil contribuyen a la propagación de la violencia contra las mujeres y cómo estas representaciones pueden influir en la perpetuación y normalización del feminicidio en la sociedad. Su metodología fue la investigación bibliográfica. En esta medida, manifestaron que en el contexto del feminicidio, es crucial comprender los eventos que lo antecedieron. Esto se debe a que, a partir de los datos y numerosas investigaciones realizadas en el país, se ha evidenciado la existencia de sucesivos actos de violencia contra la mujer antes de desembocar en el feminicidio. Es notorio que estos actos apenas se difunden o quedan al margen de las estadísticas. Uno de los factores que contribuye a

la subnotificación es el temor que experimenta la mujer hacia su pareja o el hombre que ejerce control sobre ella. Otra razón que contribuye a que esta problemática parezca invisible es la dependencia emocional o financiera que la mujer tiene respecto a su compañero. La música sertaneja ilustra diversas situaciones de la vida cotidiana, entre las cuales se encuentra la sumisión de la mujer ante el hombre, tratándola como objeto y convirtiéndola en su posesión. De esta manera, se advierte que esta influencia se difunde en las canciones, pero sobre todo puede reproducirse de manera inconsciente, desembocando en la tragedia de la muerte femenina.

Ramírez (2021), en su tesis titulada “Cantos de Romeral: Un acercamiento a la tradición campesina en Sibaté desde la composición de tres piezas para ensamble de cámara”, exploró el proceso creativo en la música, centrando su atención en el diálogo del compositor con elementos que dan forma a su obra. Se destaca la práctica histórica de buscar inspiración en músicas vivas, como parodia, pastiche y variación, y el autor, siguiendo la perspectiva de Osvaldo Golijov, presenta su proyecto como una constante indagación en su práctica musical. El texto se estructura en cuatro secciones, abordando motivación, antecedentes, y aspectos históricos, estéticos y sociológicos. También incluye un análisis detallado de tres canciones de música de base campesina, utilizadas como insumo para la composición de tres piezas para ensamble de cámara. La investigación incorpora referentes del repertorio universal y describe el proceso compositivo mediante el análisis de modelos empleados en cada obra, finalizando con reflexiones y aportes generados durante esta investigación-creación.

Pardo (2020), En su tesis titulada “Construcción de sentidos y usos sociales del Yaraví en el período 1870 a 1930”, se centró en explorar la creación de significados y los usos sociales que se desarrollaron alrededor del yaraví, un género musical autóctono de Ecuador, teniendo en cuenta los espacios públicos, instituciones y contexto histórico de la sociedad quiteña entre 1870 y 1930. El estudio adopta la perspectiva de la teoría socio comunicacional de Eduardo Vizer, examinando el yaraví desde los tres aspectos clave: referencialidad, inter-referencialidad y auto referencialidad.

De esta manera, se aborda el análisis desde una perspectiva comunicativa, complementada con un breve enfoque musicológico que incluye la revisión general de algunas partituras y versos.

2.1.2. Antecedentes nacionales

Peña (2022), en su tesis titulada “El activismo contra la violencia hacia las mujeres en el caso de la Federación de Mujeres Adolescentes y Jóvenes de Ayacucho (FEMAJ)”, tuvo como objetivo principal, comprender el origen del activismo contra la violencia hacia las mujeres en estas participantes, identificando las diversas formas de activismo que llevan a cabo y cómo estas prácticas influyen en sus vidas. Con el propósito de alcanzar estos objetivos, se ha llevó a cabo una revisión conceptual que aborda el enfoque de género y la violencia de género hacia las mujeres, así como aportes teóricos relacionados con el activismo, movimientos sociales y acción colectiva. En el marco conceptual, se han incorporado también los conceptos de agencia femenina y feminismos. El trabajo de campo abarcó un período de 8 semanas, durante el cual se realizó observación participante, conversaciones informales y entrevistas a profundidad para construir las trayectorias de vida de las integrantes. La tesis se estructura en varias secciones: inicialmente, se aborda el estado de la cuestión y el marco teórico, seguido de la metodología empleada. El segundo capítulo detalla la historia de la FEMAJ, así como sus vínculos con la violencia de género. El tercer capítulo presenta las trayectorias de vida de cuatro integrantes. La cuarta sección describe las diversas formas de activismo emprendidas por las participantes, destacando tres en particular: el involucramiento en #NiUnaMenos en Ayacucho, la música y el activismo digital. Por último, el quinto capítulo se dedica a las reflexiones finales derivadas de la investigación.

Ángeles (2019), en su tesis titulada “Estereotipos, roles de género y expresiones de violencia en relación a la música: el caso del reggaetón entre jóvenes limeños”, tuvo como objetivo, investigar la influencia del reguetón en la vida de los jóvenes, explorando su contribución a la preservación de

estereotipos y roles de género prescriptivos, así como su posible papel en la normalización de comportamientos violentos en la vida diaria de los jóvenes. Para alcanzar estos objetivos, se llevaron a cabo dos estudios de metodología cualitativa. En el primer estudio, se realizó un análisis crítico del discurso de 10 canciones exitosas de reguetón. Los resultados revelaron la presencia de estereotipos tradicionales de género en el contenido de las canciones, donde la mujer tiende a ser objeto de discriminación y desvalorización, mientras que el hombre asume un papel dominante. En el segundo estudio, se llevaron a cabo entrevistas con 20 jóvenes y 3 expertos en reguetón para explorar sus percepciones e interpretaciones sobre este género musical. Entre los hallazgos se destacó que todos los participantes reconocieron la presencia de contenido discriminatorio y violento hacia las mujeres en el reguetón. Sin embargo, no hubo conciencia generalizada sobre cómo la escucha habitual de este género musical contribuye a la reproducción de estereotipos y roles de género tradicionales, ni a la perpetuación de comportamientos relacionados con la violencia simbólica.

2.1.3. Antecedentes locales

Márquez (2021), en su tesis titulada “Análisis de la Estructura Musical de la Melodía del Interludio Orquestal “La Meditación de Thais” Dirigido a Estudiantes del Semestre V de la Carrera de Educación Artística de la Escuela Superior de Formación Artística Pública Condorcunca de Ayacucho”, manifestó que en el contexto del examen llevado a cabo sobre el Interludio Orquestal de la ópera "Thaïs" de Jules Massenet, se buscó simplificar el lenguaje utilizado en los análisis mediante un ejemplo práctico. Para ello, se seleccionó la reconocida Meditación de Thaïs, una pieza esencial en la formación de estudiantes de violín. Esta elección no solo se debe a su renombre internacional, sino también a la riqueza de información que proporciona sobre la composición de la obra. De este modo, se pretende guiar a los estudiantes, paso a paso, en el análisis de la estructura y construcción de la pieza, fomentándoles a aplicar este tipo de análisis en otras obras musicales asignadas en sus estudios de instrumento principal y complementario. El objetivo final es equipar a los estudiantes con las

habilidades necesarias para abordar estas obras con mayor confianza y comprensión.

La escasez de más antecedentes tanto internacionales, nacionales y locales, relacionados con estudios de tesis o artículos científicos centrados en la composición musical y contextualizados en las perspectivas de mujeres víctimas de violencia de género o feminicidio, especialmente en formas musicales tradicional como el yaraví, pudo deberse a diferentes factores. En primer lugar, las investigaciones en el ámbito de la música a menudo han privilegiado su enfoque a temas más generales o centrados en aspectos técnicos y estéticos, relegando los análisis sociales a un segundo plano. En segundo lugar, la música tradicional y sus contextos específicos, como el yaraví, han sido menos estudiados en relación con problemas contemporáneos como la violencia de género, posiblemente debido a una percepción de que estas formas están desvinculadas de los problemas actuales. Finalmente, la falta de visibilidad y reconocimiento de las experiencias de las mujeres en estos contextos musicales tradicionales también contribuyó a la carencia de estudios que aborden directamente estas intersecciones, lo que resalta la necesidad de fomentar investigaciones que integren perspectivas de género y análisis socioculturales en el estudio de la música tradicional.

2.2. Bases teóricas

2.2.1. Composición musical

La composición abarca tanto la acción de crear como el producto resultante de esa acción. No se limita únicamente al ámbito musical, sino que se aplica también a la prosa, la poesía, la pintura, la arquitectura y diversos medios creativos. En todos estos casos, se refiere a un proceso de construcción, una fusión creativa, un desarrollo y la conclusión de una idea o inspiración inicial. Asimismo, esta inspiración inicial puede manifestarse de diversas maneras, desde una estructura completa hasta la más breve idea temática, armónica o rítmica, cuyo potencial y consecuencias estructurales requieren ser desarrollados. Además, su contexto genérico puede no ser

evidente inicialmente. La concepción inicial puede originarse exclusivamente en el ámbito musical o derivar de estímulos literarios, dramáticos o escénicos. Sin embargo, estas ideas iniciales siempre demandarán un esfuerzo consciente, incluso si su surgimiento es espontáneo, natural y no resultado de un pensamiento consciente. (Pareyón, 2001)

Por otro lado, el Diccionario Enciclopédico de la Música de Latham (2017), añade que, las composiciones pueden ser encargadas para funciones específicas y para intérpretes particulares, o pueden ser creadas por decisión del compositor, sin necesidad inmediata de interpretación. Pueden variar en complejidad, duración, accesibilidad y formato, desde obras simples hasta complejas, cortas o extensas, dirigidas a aficionados o profesionales, abstractas o programáticas, vocales o instrumentales, y realizadas en vivo o electrónicamente. Así también, los compositores pueden hacer referencia directa o tangencial a géneros familiares, como la danza o la canción, y pueden trabajar con modelos específicos en mente o buscar evitar tales influencias. Además, pueden utilizar sistemas establecidos, como modos de altura, ritmo, convenciones de armonía tonal o el método dodecafónico, para proporcionar procedimientos y materiales. Aunque la relación entre el instinto y el intelecto en el proceso de composición es difícil de cuantificar, muchos compositores enfatizan la importancia del sentimiento en contraste con el pensamiento consciente. La idea de que el artista compone por sentimiento, liberándose de la necesidad de pensar, destaca la dificultad de precisar la relación entre instinto e intelecto. A pesar de que se puede someter la obra terminada a un análisis riguroso, reproducir con certeza las etapas del proceso y recuperar los efectos inmediatos de la audición en el público individual resulta mucho más difícil.

En general, se puede entender que composición se revela como un proceso creativo que abarca diversas disciplinas artísticas, desde la música hasta la pintura y la arquitectura. Este proceso implica la construcción y fusión de ideas, desarrollando desde estructuras completas hasta breves conceptos temáticos. La inspiración puede surgir de diversas fuentes, ya sea en el ámbito musical o a partir de estímulos literarios, dramáticos o escénicos. La obra

resultante puede ser encargada o creada por decisión del compositor, variando en complejidad, duración, formato y accesibilidad. Los compositores pueden hacer referencia a géneros familiares, utilizar sistemas establecidos y enfatizar la importancia del sentimiento en contraste con el pensamiento consciente. Aunque la relación entre instinto e intelecto en el proceso de composición es difícil de cuantificar, se destaca la dificultad de precisar esta relación, incluso al someter la obra a un análisis riguroso. La complejidad del proceso y la imprevisibilidad de sus efectos en el público individual resaltan la naturaleza única y desafiante de la composición artística.

Entre las diferentes técnicas de composición, para efectos de esta investigación, se destacó la técnica de cita musical, la cual, desde la perspectiva de diferentes autores, entre los más destacados Kerman (1985), la técnica de la cita musical es una herramienta poderosa y multifacética que los compositores utilizan para establecer conexiones culturales, contextuales y estéticas dentro de sus obras. En su obra "Contemplating Music: Challenges to Musicology", Kerman explora cómo las citas musicales no solo sirven como referencias explícitas a obras previas, sino que también pueden transformar y reinterpretar el material original para crear nuevas significaciones. Esta técnica permite a los compositores dialogar con tradiciones musicales anteriores, proporcionando un sentido de continuidad y variación en la música de acuerdo con los contextos actuales. Como ejemplo, en la obra "West Side Story" de Leonard Bernstein, el compositor cita elementos de diferentes piezas clásicas y populares para establecer un vínculo entre diferentes estilos y forma, enriqueciendo la experiencia musical del oyente. De manera similar, Gustav Mahler en su "Sinfonía No. 1" incorpora fragmentos de canciones populares y melodías tradicionales, lo que no solo rinde homenaje a las fuentes originales, sino que también las recontextualiza dentro de una estructura sinfónica más amplia. Asimismo, en el plano nacional, el compositor Claudio Rebagliati, en su obra "Rapsodia Peruana" cita el "Himno Nacional del Perú" de José Bernardo Alzedo para elevar el sentido patriótico de su obra. Es así como, Kerman argumenta que estas citas crean un diálogo entre el pasado y el presente, ofreciendo una capa adicional de significado que se

revela a través del contexto en el que se colocan. Así, la cita musical, según Kerman, no es meramente una técnica de imitación, sino un medio para explorar y expandir el lenguaje musical a través de la intertextualidad.

2.2.2. Composición pianística

La composición pianística es un campo artístico que ha evolucionado a lo largo de los siglos, fusionando la técnica, la expresividad y la creatividad del compositor. Para comprender y abordar este arte, fue esencial explorar diferentes aspectos teóricos que han influido en su desarrollo.

A. Fundamentos de la armonía

La armonía, como base esencial en la composición pianística, se exploró a fondo en libro "Armonía" de Piston (1987). Esta obra proporcionó una comprensión profunda de los principios subyacentes de la armonía, incluyendo la construcción de acordes, progresiones armónicas y modulaciones. La habilidad para manipular estas estructuras es fundamental para la creación de obras pianísticas ricas y expresivas. Además, el libro "Fundamentos de la Composición Musical" de Schoenberg (1967), el cual explora la textura, proporcionó insights sobre cómo estructurar y variar la densidad sonora en la composición para piano.

B. Contrapunto

El contrapunto, como lo evidencia "El Arte de la Fuga" de Bach (1738), fue crucial en la composición pianística. Este trabajo maestro ofreció perspectivas sobre la interacción melódica entre diferentes voces, habilidad esencial para crear obras pianísticas complejas y cautivadoras. Además, en el libro "Ejercicios preliminares de contrapunto" de Schoenberg (1963), abordó los principios fundamentales del contrapunto, esenciales para cualquier tipo de composición. Aunque el libro no se centró exclusivamente en la música para piano, los conceptos de movimiento de voces, interacción melódica y contrapunto estricto (a dos, tres y cuatro voces) fueron aplicables de manera efectiva en la composición pianística.

C. Formas musicales

La comprensión de las formas musicales fue crucial para la composición pianística. En esta medida, en el libro "Der freie Satz" (El fraseo libre), Schenker (1935), ofreció una visión profunda de la estructura y forma de la música tonal, centrándose en cómo las formas musicales se construyen a partir de una estructura subyacente fundamental, conocida como el Ursatz. A continuación, se destacan algunos puntos clave que se extrajeron de este libro:

- **Ursatz (Estructura Fundamental):** Consiste en dos elementos principales: la línea fundamental (Urlinie) y el bajo fundamental (Bassbrechung). La línea fundamental es una progresión melódica descendente, generalmente de la tónica (grado I) al tercer o quinto grado y de vuelta a la tónica. El bajo fundamental acompaña esta línea con una progresión armónica básica.
- **Prolongación y Reducción:** La prolongación es la manera en que se extienden y desarrollan las notas y acordes del Ursatz, mientras que la reducción es el proceso de simplificar una obra a sus elementos estructurales fundamentales.
- **Forma Musical y Análisis Jerárquico:** Schenker sostuvo que las formas musicales, como la sonata, el rondó y la fuga, pueden analizarse a través de diferentes niveles jerárquicos. Cada nivel revela cómo las secciones y frases de la composición se derivan y se relacionan con la estructura fundamental.
- **Unidad Orgánica de la Composición:** Un principio central del análisis schenkeriano es que una composición musical debe entenderse como una unidad orgánica. Schenker argumentó que cada parte de una obra musical tiene un propósito y función dentro del todo, y que la coherencia de una composición proviene de su derivación de la estructura fundamental.

- **Motivos y Modelos Estructurales:** Schenker analizó cómo los motivos y temas dentro de una composición se desarrollan y transforman, manteniendo siempre una conexión con la estructura subyacente. Estos motivos son esencialmente extensiones y variaciones de los elementos del Ursatz.

D. Estilo y Características del Piano

Explorando las características distintivas del estilo clásico, el libro "El Estilo Clásico" de Rosen (1990), fue esencial para comprender cómo aplicar estas características al piano. Esta obra destaca la importancia de la interpretación y la expresión personal en la ejecución pianística, subrayando la interconexión entre el estilo y las peculiaridades del piano. Asimismo, el libro "Análisis del estilo musical" de LaRue (2004), centrado en el análisis de estilos musicales a través de cinco aspectos principales como: sonido, armonía, melodía, ritmo y crecimiento, es aplicable al análisis del estilo y características del piano en la música.

- **Sonido:** LaRue analizó los elementos tímbricos y la textura de la música. En el caso del piano, esto implicó examinar el rango dinámico del instrumento, la claridad y definición del ataque de las notas, y cómo se utiliza el pedal para afectar el timbre y la resonancia.
- **Armonía:** LaRue se centró en la estructura armónica de la música, lo que en el piano podría significar analizar el uso de acordes y progresiones armónicas características en la música para piano. En esta medida, se estudió las formas en que los compositores de música para piano manipulan la tonalidad y las modulaciones.
- **Melodía:** Se estudió, cómo los compositores utilizan el registro del piano para crear líneas melódicas, incluyendo el uso de la

mano derecha frente a la mano izquierda, y cómo se estructuraron las frases melódicas.

1. **Ritmo:** LaRue estudió los patrones rítmicos y métricos. En el piano, esto incluyó examinar la variedad de ritmos utilizados, desde figuras rítmicas simples hasta complejos patrones rítmicos. También se estudió la relación entre el ritmo y la articulación, así como el uso de la agógica (cambios de tempo) y el rubato en la interpretación pianística.
- **Crecimiento:** Este aspecto se refirió a la estructura global y el desarrollo de la obra. Para el piano, esto significó analizar cómo se organizan las secciones de una pieza para piano, cómo se desarrollan los temas y motivos a lo largo de la obra, y cómo se logra la coherencia estructural. El análisis del crecimiento también incluyó el estudio de la forma musical propuesta en esta tesis.

2.2.3. El Yaraví

A. Origen del yaraví

El yaraví, género literario y musical de profunda relevancia en el Perú, ha trascendido fronteras y se ha convertido en una expresión artística y cultural reconocida a nivel nacional e internacional, gracias a diferentes intérpretes y compositores que plasmaron sus vivencias y sentimientos más nostálgicos a través de esta expresión. A lo largo de los siglos, este género ha experimentado una evolución desde sus raíces precolombinas, adquiriendo una identidad única. Es así como, con sus melodías melancólicas y sus letras poéticas, el yaraví ha logrado cautivar a audiencias de diversos contextos, transmitiendo emociones profundas y estableciendo una conexión íntima entre las personas y su propia identidad cultural. La riqueza y el encanto del yaraví radican en su capacidad para

expresar las complejidades y los matices de la experiencia humana, invitando a la reflexión, la contemplación y el encuentro con lo más profundo de nuestro del ser.

Sobre su origen y desarrollo, existe un intenso debate entre diferentes estudiosos, los cuales formulan diferentes puntos de vista sobre su musicalidad y lírica. Para comenzar (Eyzaguirre, 2019, pág. 2), en su ponencia presentada en el VI Congreso Nacional e Internacional de la música ayacuchana “Dr. Raúl García Zárate” Huamanga, del 4 al 6 de noviembre del 2019 plantea que:

El Yaraví, tiene un origen incierto, digo incierto a pesar que todos hemos repetido casi mecánicamente aquello que aprendimos en el colegio: que el Yaraví proviene del Haravi o Qarawi incaico. Lo cual, repito, no es muy cierto. En todo caso, es muy discutible. Por ello es que sostengo que el Yaraví no es muy visible en su origen sino en su evolución.

De esta manera, de acuerdo con este planteamiento, es importante redefinir las premisas que se tenían previamente sobre el origen del yaraví, ya que aún hay afirmaciones que se pueden discutir. En esta misma medida, y mucho más antes, el investigador Raúl Porras Barrenechea se preocupa por la indagación del origen del nombre de esta expresión artística. Es así como, contrasta el yaraví con términos como aravi o haravi, los cuales tienen un origen prehispánico, evidenciándose en diferentes crónicas. Es así como, la referencia más exacta que encuentra Porras se visibiliza en los Vocabularios y Diccionarios publicados por los frailes catequistas y estudiosos de la lengua quechua: González Holguín, Torres Rubio y José de Rodríguez. De esta manera, estas indagaciones le permiten concluir que “el yaraví transita de una definición amplia en el siglo XVI a la singularidad de tono melancólico y monocorde del siglo XVIII” (Alcántara, 2019, pág. 26). En referencia a ello, se puede decir que hasta el siglo XVI, el yaraví tenía una definición más amplia, lo que sugiere que podía abarcar una mayor diversidad de estilos, temas o características

musicales y poéticas. En ese momento, quizás no estaba tan definido o delimitado en cuanto a su forma y contenido. Sin embargo, hacia el siglo XVIII, el yaraví se caracterizó por adquirir una singularidad más específica y distintiva. En este punto de la evolución, se consolidó en un tono melancólico y monocorde, lo que indica que se estableció un estilo más concreto y reconocible en términos de su tonalidad emocional y musical. En ese sentido, refiere que:

Esta ha transformado y trastocado su sentido alegre, festivo y melancólico de la canción inca, con un aire sentimental, triste y plañidero. De este modo, el aravi se transforma en el yaraví durante la conquista, pierde su sentido colectivo, su carácter festivo y danzario del taqui y solo persiste el solitario gemido de las quenas. En esta transformación, no solo muta el nombre de la forma lírica y musical, sino, también, existe un cambio en el ánimo y espíritu de los poetas populares que le imprimen el tono triste y nostálgico por naturaleza (Alcántara, 2019, pág. 27).

Es así como refuerza la idea de que el yaraví era mucho más amplio de como lo conocemos hoy en día, haciendo referencia de su carácter festivo, sin embargo, podemos hacer referencia a Sánchez, 1981, citado por (Alcántara, 2019, pág. 26) quien menciona que:

El arabicus, o haravec (o “yaravista”), encarnaba la rebeldía estética, la sensibilidad inconforme, el hombre de espíritu libre, aunque controlado en sus actos externos, el creador. Rapsoda y poeta, exégeta y creador, he aquí los términos perentorios de la vida literaria inca (pág. 119).

De esta manera, se puede entender que los primeros compositores de este género eran personas con características rebeldes y un sentimiento de inconformidad con temas referidos al amor; buscando expresar sus emociones a través del yaraví. En contraste, es poco probable que el yaraví haya tenido un contenido alegre o festivo, por su

naturaleza de expresión en carácter singular en cada uno de sus compositores.

Raúl Porras Barrenechea, menciona también que el origen del yaraví está asociado con la canción primitiva incaica, que tenía diversas formas de manifestarse, como el haylli, canto épico de triunfo, y el aravi, canción lírica de amor. Sin embargo, con la llegada de la invasión y la influencia española, el aravi evolucionó hacia el yaraví, una forma más triste y melancólica, fusionando elementos indígenas con influencias líricas occidentales, como canciones provenzales, églogas petrarquistas y coplas castellanas (Porras, 1946). Sumando a ello Sánchez, 1981, pág. 130 citado por (Alcántara, 2019, pág. 27) menciona que “Del haravec quechua se evoluciona, paulatinamente al yaraví serrano, mestizo o cholo, y de ahí al “triste” criollo, costeño”. Es así como, se reafirma, como muchos investigadores han planteado, que el yaraví como lo conocemos en la actualidad proviene de una matriz indígena prehispánica. En esta medida, no se puede atribuir la musicalidad o contenido lírico del yaraví, únicamente al mundo prehispánico, sino a lo que significa el Perú de hoy en día, lo que resalta aún más su sentido dentro de la identidad peruana.

B. Desarrollo del yaraví a lo largo de la historia

Para entender el desarrollo del yaraví a lo largo de la historia, es importante reconocer el concepto de folclor o folklore, que es heredado de una tradición europea. Es así como, este término se emplea para referir al estudio y enseñanza de los saberes de una comunidad o un pueblo, teniendo también una connotación política, al servir como herramienta para la formación de nuevas comunidades nacionales, según el planteamiento de Rowe y Schelling en 1991. Por otro lado, en el contexto peruano, William J. Thoms en 1846, añade a esta definición, connotaciones positivas, mostrando a las comunidades campesinas como un ideal que se opone a una mirada industrial del folclor. De esta manera, se puede hacer mención que el yaraví dentro del folclor peruano es resultado del proceso de enseñanza de generación en generación que se

ha mantenido desde sus diferentes orígenes, como se evidenció anteriormente. Entonces, según los estudios de Estenssoro, 1989 y Romero, 1988, el yaraví como género de confluencia europea y prehispánica surge en el siglo XVIII (Mendoza, 2006).

De acuerdo con el análisis que nos brinda Mendoza, se puede reafirmar que el desarrollo del yaraví a lo largo de la historia es un testimonio vivo del mestizaje cultural. En esta medida, con la llegada de los españoles en 1532, las formas antecesoras del yaraví experimentaron cambios significativos y se vio influenciado por diversas tradiciones musicales que llegaron con la invasión española, ya que este proceso abarcó desde el siglo XVI hasta el siglo XIX. En este proceso, los españoles introdujeron a la música peruana los instrumentos musicales que trajeron consigo. “Los españoles trajeron al mundo indio la bandurria y la guitarra” (Arguedas, 1940/1985, pág. 299). De acuerdo con esta afirmación evidenciamos principalmente la presencia de la guitarra para la interpretación del yaraví, aportando nuevas sonoridades y matices a la música, enriqueciendo su expresión artística.

Más adelante, a lo largo del tiempo, el yaraví continuó evolucionando y adaptándose a diferentes contextos históricos y sociales. Durante el periodo colonial, los compositores peruanos del siglo XVII y XVIII incorporaron el yaraví en obras más amplias y complejas. De esta manera, según Pilco Paz, citado por (Alan, 2010), manifiesta que en el repertorio de los himnos religiosos predomina un estilo musical que incorporaba elementos del yaraví y otros géneros considerados profanos y que eran populares en el siglo XVIII. Estas composiciones se interpretaban en las ceremonias religiosas del Perú colonial, visibilizando al yaraví como un género musical presente en los contextos religiosos y seculares.

Posteriormente, en 1791, el periódico bisemanal Mercurio Peruano publicó un artículo firmado por Sicramio, hablando del yaraví. Esta palabra clave apareció por primera vez en un diccionario jesuita en 1754 como

sinónimo de canción y como parte de una loa alegórica ocurrida en Lima, en 1789, por el motivo de la coronación de Carlos IV, en la que se representaba al mundo indígena de América. Por otro lado, también se mencionaba al yaraví en varios textos en los cuales lo refieren como canción triste, propio de indígenas llorosos, que se lamentaban una pérdida y que cantaban sus penas conmoviendo a sus oyentes. Sin embargo, a pesar de asignarle un origen rural, andino e indígena, se evidencia con frecuencia como un cantar propio de espacios urbanos y por élites criollas y mestizas, que en este momento de la historia buscaban expresiones artísticas que se diferenciaron de las españolas (Vega, 2022).

En el sentido del párrafo anterior, se tiene una vista del yaraví como una expresión musical presente y visible en diferentes entornos. Por otra parte, con la independencia del Perú en 1821, el yaraví se consolida como un género emblemático de la identidad nacional dentro de la población indígena y mestiza, sin embargo, dentro de los círculos sociales Limeños, en contraste con lo que dice Vega, se tenía otra mirada. En relación con ello (Rengifo, 2022) menciona que, si bien los yaravíes eran escuchados e interpretados por miembros de las clases altas y medias en Lima, a finales del siglo XIX. Es importante recalcar que, la población limeña lo consideraba como música indígena andina prehispánica. De esta manera, Abelardo Gamarra decía que los yaravíes eran mirados con desdén y desprecio por las élites en el estreno de la ópera Atahualpa en 1877. Por otro, el estreno de la ópera Ollanta un 26 de diciembre de 1900, contribuye a una mayor aceptación de los yaravíes por parte de la oligarquía y las clases medias, como un elemento de identidad nacional.

En esta medida, el yaraví en esta parte de la historia era reconocido, sin embargo, tenía diversas miradas y apreciaciones de acuerdo con el contexto de la época. Por otro lado, para la población indígena y mestiza, el yaraví adquirió relevancia como un símbolo de la lucha por la libertad y la independencia. Lo cual se evidencia principalmente en los yaravíes de Mariano Melgar. “Melgar halla en los yaravíes la veta de lo popular y da

expansión en ellos a su espíritu reprimido de libertad y de rebeldía" (Porras, 1946, pág. 1).

En la actualidad, el yaraví continúa siendo interpretado y apreciado en diversas manifestaciones artísticas y festivales en todo el Perú. Además, ha encontrado su lugar en el panorama internacional, cautivando a audiencias de diferentes culturas y transmitiendo emociones profundas que trascienden barreras lingüísticas y geográficas, sin embargo, según un estudio de (Tacuri & Mosquera, M., 2018), sobre la producción audiovisual como medio de difusión de la música nacional, el yaraví, presenta graves dificultades de difusión debido a la masificación y globalización de internet y a la falta de estrategias de posicionamiento y visibilidad en las redes. Demostrando así, lo trascendental que es ampliar las investigaciones sobre el yaraví en Latinoamérica.

C. Diferencias entre el yaraví y el harawi

La relación entre el yaraví y el harawi es debatida constantemente, es así como muchas veces se plantea la idea de que son lo mismo o que uno origina al otro. Sin embargo, es esencial destacar que, si bien comparten una conexión estrecha y provienen de una tradición musical andina, son formas musicales relacionados pero distintos en su expresión y en el contexto cultural en el que se utilizaban. Con relación a ello, dentro de los testimonios de cantos, bailes y danzas de los pueblos del antiguo Perú, Felipe Guamán Poma de Ayala, en algunos pasajes de su Nueva Corónica y Buen Gobierno, hace mención de "Canciones y múcicas del Ynga y de los demás señores deste rreyno y de los yndios llamado harauí [canción de amor] y uanca [canción], pingollo [flauta], quena [danza aymara]" (Alcántara, 2019). Es así como, en estos pasajes en los que habla sobre las fiestas y celebraciones del inca, resalta el carácter de regocijo y alegría que evocaba el harawi. De esta manera, el harawi se asocia directamente con celebraciones y momentos festivos en la tradición musical. Es así como se muestra con un contenido temático alegre y energético en su tono. Sus melodías se caracterizan por ser vibrantes y

dinámicas, creando un ambiente festivo y propicio para la danza y la celebración. Así mismo, las letras del harawi suelen ser más ligeras y están vinculadas a las festividades, la alegría compartida y la conexión comunitaria. Por otra parte, como ya se evidenció, el yaraví se caracteriza por expresar emociones melancólicas y reflexivas. Sus melodías trascienden la tristeza y la nostalgia, transmitiendo una sensación de contemplación y meditación. Es así como, el yaraví invita al oyente a sumergirse en un mundo introspectivo, donde se exploran los sentimientos más profundos y se reflexiona sobre el amor, el desamor y la esperanza. Las letras del yaraví suelen ser poéticas y cargadas de significado, evocando imágenes vívidas y emotivas. En conclusión, es evidente la diferencia entre estas dos expresiones musicales y, aunque ambas formas comparten ciertas similitudes en términos de origen y temática lírica, ya que se desarrollaron en la región andina y abordan aspectos profundos de la experiencia humana, es en su estructura musical y en el contexto cultural no son lo mismo. Finalmente, es importante reconocer que la terminología y la clasificación de formas musicales pueden variar según las regiones y las fuentes de estudio, lo que puede generar diferentes interpretaciones y definiciones del yaraví y el harawi dependiendo del contexto cultural y musical específico.

D. El yaraví y la fuga de huayno

Según los estudios de Romero, clasifica al yaraví como música andina tradicional popular. Esto se debe a que su composición e interpretación se han extendido por la mayoría de las regiones del Perú. De esta manera, el motivo principal de su paso como género tradicional a música popular es su desapego a contextos específicos dentro de las diversas festividades del calendario andino y una adquisición de una definición propia de nombre como yaraví. De esta manera, Romero afirma que el yaraví, a inicios del siglo XX, conservaba rasgos de expresión colonial. En esta medida, logra ser popular entre la clase media de sociedades como la cusqueña, arequipeña y ayacuchana, dentro de sus habituales reuniones sociales. Por otro lado, a diferencia de otras

expresiones musicales como aravi incario, el yaraví mestizo, dentro de estas reuniones sociales era acompañado por diferentes instrumentos occidentales como el piano, guitarra o con conjuntos instrumentales de quenas, violines y mandolinas. Sin embargo, dentro de estas reuniones o fiestas, las personas tenían preferencia por el huaino y la marinera, ya que eran géneros más propicios para el baile. En este contexto, el yaraví evidencia su presencia como intermedio musical en estos eventos y era escuchado con suma atención. En relación con ello, Romero, puntualiza aquí el origen del yaraví con fuga de huayno como una estructura formal, ya que inmediatamente, después del yaraví se interpretaba un huayno que daba pie a continuar con la fiesta (Alcántara, 2019).

De esta manera, el análisis que nos ofrece Romero y que es citado por (Alcántara, 2019) nos muestra una visión enriquecedora, en la que esta expresión evoluciona a lo largo del tiempo, fusionando elementos tradicionales con influencias occidentales y adaptándose de manera significativa para mantener su relevancia en el contexto sociocultural de la actualidad. Es así como, su capacidad para atraer la atención y generar una experiencia festiva única a través de su cohesión con otro género importante como el huayno, es prueba de su arraigo en la cultura andina peruana y su capacidad para trascender en la historia.

2.2.4. El yaraví ayacuchano

El yaraví ayacuchano es un tesoro musical en la historia y las tradiciones del departamento de Ayacucho. A lo largo de los siglos, ha evolucionado gracias a las influencias presentes en este contexto y ha adquirido un significado aún más trascendental como símbolo de resistencia y expresión cultural dentro de la historial de Ayacucho. Con relación al yaraví ayacuchano, Pozo, 1944, citado por (Oré, 2019, pág. 8) manifiesta que:

Los yaravíes, los Waynos (huaynos), tuvieron en Ayacucho bastante auge desde la época colonial. Pastores de almas, militares, industriales y encomenderos necesitaban del instrumento del verso

para reducir, persuadir al indio, al mestizo, a las labores que enseñaron en todos los órdenes de la vida. Por esta persuasión fomentaban la poesía y la música vernácula, cuyas estrofas, enseñanzas de sus citados maestros, tienen el ritmo y la rima que fue importación de España.

De esta manera, se entiende la presencia de Ayacucho dentro de la época colonial que atravesó el Perú, y dentro de ello la importancia de géneros musicales como el yaraví y el huayno, de los cuales se aprovecha su conexión con la cosmovisión de los indios y mestizos para introducirlos en diferentes labores propias de la época.

A. *El Yaraví Ayacuchano y su singularidad*

Dentro del ambiente bucólico y señorial de las casonas antiguas de Ayacucho, el yaraví se manifiesta con características singulares. Entre estas características destaca el canto prolongado y no cortante en sus versos, a diferencia del yaraví arequipeños o el yaraví del sur de Ayacucho. Otra característica importante es la hondura sentimental del intérprete, que se manifiesta como un quejido cantado y casi lloroso, propio del carácter interpretativo del huayno ayacuchano. Por otro lado, las letras del yaraví ayacuchano son siempre en castellano, debido a su presencia como expresión musical mestizo. De esta manera, aunque existen algunos yaravíes con letras en quechua, no corresponden la tendencia que prima en la mayoría de los yaravíes ayacuchanos. En la parte instrumental, siempre es necesaria la presencia de las guitarras que ejecutan pasajes resaltantes del yaraví como la introducción, que también se ejecuta como intermedio o puente entre de las dos o tres estrofas que generalmente están presentes. Finalmente, el yaraví ayacuchano presenta un remate o fuga de huayno, lo cual otorga un equilibrio que es característico en la cosmovisión andina. Es decir, ritmos opuestos que se complementan (tristeza y alegría o lento y rápido) y otorgan un equilibrio en la música (Eyzaguirre, 2019).

La presentación que ofrece Eyzaguirre, enmarca las principales singularidades del yaraví ayacuchano. Destacando de esta forma, su forma interpretativa, en la cual captura elementos propios del huayno para generar un mayor impacto en la audiencia. Por otra parte, resalta a la guitarra como agente protagonista en los intermedios, también llamados cudas, en el ambiente musical ayacuchano. Esa sí como también habla de la presencia del huayno, que esta vez cumple un papel complementario y no de conexión con la continuidad de una festividad como nos manifiestan otros autores.

B. La Espiritualidad en el Yaraví Ayacuchano

Como ya se evidenció con anterioridad, el yaraví ha servido como expresión de resistencia cultural, dentro de ello, es usado también como una fuente de reconexión con lo espiritual andino. Sin embargo, con la llegada de los españoles, esta espiritualidad ha trascendido también a la iglesia católica. En esta medida (Vega, 2022), manifiesta que el uso del yaraví en este contexto había sido documentado ya por Diego González Holguín en su Vocabulario General de la Lengua Quechua, escrito en 1608. En esta medida, diferentes fuentes musicales encontradas en archivos peruanos y bolivianos evidencian su uso como villancico de dolor o de llanto en diferentes eventos festivos como la Navidad o las celebraciones de la Virgen de Belén. De esta manera, el yaraví tiene presencia documentada de su inmersión dentro del cancionero litúrgico ayacuchano, los cuales se interpretan con frecuencia inclusive en la actualidad.

En esta medida, es común encontrarse con cantos religiosos que utilizan la melodía y armonía de diferentes yaravíes, como es el caso del yaraví ayacuchano “A Silvia” de Santos Quispe O. que aparece en el libro de Transcripción de Formas Musicales Ayacuchanas II de (Castilla, Transcripción de Formas Musicales Ayacuchanas II, 2017, pág. 17), cuya melodía es utilizada en el canto litúrgico “Mamayay” (Coro de la Basílica Catedral, 2021). Como refuerzo a esta afirmación (Vega, 2022), menciona

la existencia de canciones litúrgicas que imitan las melodías del yaraví, a los cuales llama yaravíes religiosos. Es así como, estos yaravíes reiteran siempre las palabras: llanto, dolor o lamentación en sus letras, así como la presencia de personajes indígenas que entonan alabanzas a cristianas, en textos quechua o escritos en español andino. “Es significativo que, en ciudades como Huamanga y Cuzco, el yaraví religioso nunca perdió su preponderancia hasta bien entrado el siglo xx” (Vega, 2022, pág. 2).

C. Preservación y Difusión del Yaraví Ayacuchano

La preservación y difusión del Yaraví Ayacuchano son fundamentales para asegurar que esta joya musical andina continúe siendo apreciada y valorada en el tiempo. Es así como los espacios académicos son el pilar compositivo y de difusión del yaraví. Frente a ello (Vega, 2022, pág. 3) menciona que:

Es probable que las juventudes letradas de colegios como el Seminario de San Jerónimo de Arequipa, y las universidades San Cristóbal de Huamanga y San Antonio Abad del Cuzco, entre otras, familiarizadas con la poética y la versificación propia de la literatura española de finales del siglo xviii, compusieran letrillas y coplas que musicalizaron con determinadas fórmulas melódicas representativas de la tristeza.

En esta medida, la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, se evidencia como espacio creativo en el cual el yaraví ayacuchano ha sido desarrollado e interpretado dentro de sus ambientes, lo que se evidencia también en la discografía de su Tuna Universitaria.

Por otra parte, es importante abordar el delicado equilibrio entre mantener la tradición y permitir el surgimiento de nuevas voces y talentos que enriquezcan la expresión artística. Lamentablemente, en algunos casos, los esfuerzos para preservar y difundir el Yaraví Ayacuchano pueden tener efectos contraproducentes, como la pérdida del interés por

componer, especialmente cuando se trata de festivales y concursos de composición.

Los festivales y concursos de composición son una plataforma importante para dar a conocer el Yaraví Ayacuchano y reconocer el talento de los artistas que dedican su creatividad a esta expresión tradicional, como es el caso de los Festival de Compositores del Yaraví Ayacuchano (Espectáculos Culturales, 2012), en sus diferentes ediciones año a año. Estos eventos promovidos por la Dirección Regional de Cultura Ayacucho buscan incentivar el surgimiento de nuevos compositores del yaraví ayacuchano y con ello, la incorporación de nuevas obras en el catálogo musical ayacuchano. Frente a ello, el compositor e intérprete Carlos Falconí manifiesta para (El Peruano, 2016), seguí difundiendo el yaraví aún en los años en los que nadie le tomaba importancia por el carácter triste que representaba “hasta que se hicieron festivales, concursos y se masificó. Se ha logrado salvarlo del olvido”. Sin embargo, es visible también una problemática que se evidencia cuando se premia de manera recurrente a los mismos compositores, o a composiciones que se alejan de la esencia del yaraví, se corre el riesgo de estancar la evolución de esta expresión musical. Es así como, los nuevos intérpretes y compositores pueden sentir desmotivación para incursionar en el Yaraví Ayacuchano, ya que perciben que sus esfuerzos no serán reconocidos.

Es esencial que los festivales de composición e interpretación como el Festival de la Canción Ayacuchana Buscando Nuevos Valores (Municipalidad Provincial de Huamanga, 2022) se enfoquen en promover la diversidad y abrir espacios para que nuevos talentos tengan la oportunidad de participar y ser reconocidos. Esto puede lograrse mediante categorías específicas para compositores emergentes y la creación de premios especiales para aquellos que aporten una perspectiva fresca y original al Yaraví Ayacuchano.

Además, se deben fomentar iniciativas que promuevan la composición y el aprendizaje de esta expresión musical desde edades

tempranas. La educación musical en las escuelas y comunidades puede ser un punto de partida para cultivar el interés en el Yaraví Ayacuchano y en la música tradicional en general. Talleres, clases y programas educativos que enfaticen en la importancia cultural y emocional del Yaraví pueden incentivar a nuevos talentos a explorar esta forma de arte y contribuir a su preservación.

Asimismo, la tecnología puede jugar un papel crucial en la difusión del Yaraví Ayacuchano. Plataformas digitales y redes sociales pueden servir como espacios para dar a conocer la música y conectar a nuevos intérpretes y compositores con audiencias más amplias. Así es el caso de la propuesta de (Oré, 2019), sobre un software que brinda información de la música ayacuchana a la población interesada. Así mismo, la creación de canales de difusión en línea y la promoción de conciertos virtuales pueden contribuir a llevar el Yaraví a nuevas audiencias y atraer el interés de jóvenes talentos que buscan explorar distintas expresiones musicales.

D. Los instrumentos tradicionales del yaraví ayacuchano

Los instrumentos tradicionales son fundamentales en la interpretación del yaraví ayacuchano. Es así como, aunque en la actualidad unos sean más difundidos que otros, cada uno de ellos aporta un color particular que enriquece la experiencia sonora y contribuye a la esencia de este género musical. Con respecto a los instrumentos musicales presentes en el yaraví, (Arguedas, 1940/1985, pág. 299) menciona que:

Los españoles trajeron al mundo indio la bandurria y la guitarra. El indio dominó rápidamente la bandurria; y en su afán de adaptar este instrumento y la guitarra a la interpretación de la música propia – wayno, k’aswa, araskaska, jarawi– creó el charango y el kirkincho, a imagen y semejanza de la bandurria y de la guitarra. El arpa y el violín fueron conquistados por el indio tal como lo recibieron de los invasores. Ahora el arpa, el violín, la bandurria, el kirkincho y el

charango son, con la quena, el pinkullo, la antara y la tinya, instrumentos indios.

De esta manera, es evidente una variedad de instrumentos reconocimientos que se utilizan para la interpretación de diferentes expresiones musicales peruanas dentro ello, aunque no se menciona directamente, el yaraví. Por otra parte, Arguedas menciona diferentes instrumentos adaptados en el contexto peruano, sin embargo, dentro de la evidencia discográfica del yaraví, trascienden diferentes instrumentos, en relación con ello, (Vega, 2022) manifiesta que el yaraví, independientemente de su origen se interpreta en todo el Perú como representación de lo nacional, del sentimiento y de la tradición. Esta interpretación ha estado a cargo de cantantes femeninas y masculinos con el acompañamiento de guitarras, bandurrias, quenas y piano. Así mismo, interpretaciones instrumentales en el charango y arreglado para estudiantinas, orquestas, coros y orquestas de cámara.

A pesar de la evidente diversidad de instrumentos musicales presentes en la interpretación del yaraví, este estudio ahondara en la guitarra y el piano por la pertinencia dentro del contexto.

a) *La guitarra*

La guitarra es uno de los instrumentos más utilizados en la interpretación de la música Ayacuchana en general. De esta manera, su sonido cálido y resonante es propicio para evocar la melodía melancólica del Yaraví, al propiciar una atmósfera íntima y emotiva. Es así como, este instrumento aporta una base armónica sólida y complementa de manera clara la voz del intérprete en lo yaravíes cantados. Algunos investigadores manifiestan que “la guitarra fue el único instrumento musical que logró dar la verdadera estructura y carácter mestizo al yaraví” (Ojeda, 2011, pág. 56).

b) *El piano*

Frente a la presencia del piano, como instrumento musical dentro de la interpretación del yaraví ayacuchano (Eyzaguirre, 2019, pág. 7) dice, “A principios del siglo XX, se estimaba que en cada casona huamanguina existía un piano de cola y que las damas huamanguinas se especializaron en su cultivo y práctica, así como los varones en la guitarra”. Es así como, es innegable su participación dentro de la música tradicional ayacuchana, entre ellos el yaraví.

E. *Importancia cultural y patrimonial del yaraví*

El yaraví ayacuchano ha sido reconocido y valorado como patrimonio cultural inmaterial tanto a nivel nacional como internacional. En 2003, el Ministerio de Cultura del Perú lo declaró Patrimonio Cultural de la Nación, destacando su importancia y relevancia en la identidad peruana (Ministerio de Cultura, 2009). Este reconocimiento otorgó una mayor visibilidad y protección al yaraví, promoviendo su difusión y valoración como parte del acervo cultural peruano.

F. *Características musicales del yaraví*

De acuerdo con las diversas fuentes revisadas para esta investigación, las características musicales del yaraví ayacuchano se describen como tonos tristes y reflexivos, que busca transmitir sentimientos profundos de añoranza y pérdida. Asimismo, se habla sobre la libertad rítmica que muchas veces presenta para permitir una expresión no rígida. Añadido a ello, la evidencia musical y la participación dentro de la interpretación, permite distinguir que el yaraví generalmente se interpreta en compases binarios, con un tempo lento y escalas menores que contribuyen a su carácter introspectivo y melancólico, siendo el indicador de compás de 2/4 el más común. Además, la melodía del yaraví representa un espectro suave, ondulante y suelen estar en un registro medio a agudo, llenas de adornos melódicos, lo que añade emotividad a la música.

En esta medida, el hecho de que no se encuentre una descripción más detallada o basada en datos cuantificables sobre el yaraví ayacuchano, representa una oportunidad de investigación que se abordará en los siguientes capítulos de esta tesis.

2.2.5. El Drama Helme

A. *El drama*

La palabra drama, de origen latino y griego, tiene múltiples significados. En su acepción más común, se refiere a una obra literaria escrita para ser representada, pudiendo ser tanto una comedia como una tragedia. También se emplea para describir una obra de teatro o cine que se centra en situaciones tensas y pasiones conflictivas, prevaleciendo la acción dramática. Asimismo, el término se extiende a su uso metafórico, denotando un suceso infortunado de la vida real capaz de conmover profundamente. En el contexto literario, se emplea como sinónimo de género literario, teatro o dramaturgia. Históricamente, en la antigua Grecia, el drama también hacía referencia a representaciones miméticas de carácter religioso o teatral. Además, se destacan términos específicos como drama de sátiro y drama litúrgico, que se refieren a formas particulares de expresión teatral. En la actualidad, la expresión coloquial "hacer un drama" implica dar a un suceso tintes dramáticos que no tiene en realidad. Sinónimos incluyen comedia, pieza, tragedia, desgracia, desdicha, desventura, calamidad, suceso, odisea, teatro, dramaturgia, entre otros. Antónimos son ventura y suerte. (RAE, 2023)

Según Aristóteles, el drama es una manifestación artística que busca imitar acciones humanas significativas y completas. En su obra "Poética", destaca la importancia de la mimesis, la imitación de la realidad, y subraya que la trama es el elemento esencial del drama. La trama debe tener una estructura coherente con introducción, desarrollo, clímax y desenlace, y los personajes deben ser de cierta magnitud y tener acciones

relevantes para la historia. Aristóteles introduce el concepto de catarsis, la purificación emocional del espectador a través de la experiencia teatral, y aboga por la unidad de tiempo, lugar y acción en una obra dramática. (Vivanco, 2005)

El Diccionario Encicloédico de la Música, define a la ópera como un drama musical escénico donde el canto desempeña un papel fundamental. Es así como, es reconocida como la forma más monumental y costosa de entretenimiento musical, la producción operística suele depender de diversos subsidios, ya sean reales, nacionales, locales, corporativos o filantrópicos. A lo largo de la historia, la ópera ha generado intensas pasiones y críticas. Algunos la consideran un género irracional, mientras que para otros representa la manifestación suprema del espíritu humano. La ópera ha tenido un impacto significativo, desde salvar a reyes de la bancarrota hasta provocar levantamientos revolucionarios. Además, ha alimentado movimientos populares, servido como elogio a monarcas y proporcionado un medio para la expresión del pensamiento filosófico y la exploración psicológica. En última instancia, la ópera se caracteriza por la combinación de elementos como música, drama, poesía, artes visuales y, a veces, danza. Una definición apropiada la describe como una obra escénica con acompañamiento instrumental en la que el canto actúa como el principal vehículo para retratar la acción dramática y las emociones de los personajes. (Latham, 2017)

En conclusión, el término drama abarca diversas acepciones, desde su uso literario hasta una perspectiva artístico-musical. De esta manera, la historia de Helme se considera un drama debido a los elementos trágicos y emocionales que contiene. En la narrativa, se exploran temas como la traición, los celos y la violencia, que son características comunes del género dramático. La presencia de conflictos intensos, la revelación de secretos oscuros y la escalada emocional, especialmente con la tragedia que contribuye a la intensidad emocional y a la clasificación de la historia como un drama.

B. El drama Helme como tradición huamanguina

a) Versión de Juan de Mata Peralta Ramírez

Según Juan de Mata Peralta Ramírez, en su primer tomo de Tradiciones Huamanguinas, La tradición titulada Helme, ocurre en Huamanga el año 1801. En este contexto vivía un zapatero de aproximadamente cuarenta años que se encontraba casado con una mujer llamada Rosa Tinoco. Según el relato, el zapatero apellidado Santos estaba acostumbrado a llenar de lujos y buena vestimenta a su esposa. De esta manera, como su profesión no le alcanzaba para cubrir estos gastos, hacia viajes continuos a la ciudad de Ica para realizar otras actividades económicas. Sin embargo, mientras Santos se encontraba de viaje, un joven, llamado Hermenegildo Santa Clause Cruz, conocido como Helme, frecuentaba a Rosa, la esposa de Santos. Es así como, un amigo de Santos le avisa sobre la traición de su esposa. Santos, para cerciorarse de los hechos, decide irse nuevamente de viaje a Ica, es así como parte, tras ser despedido en medio de arpa, baile y libaciones. Santos se alejó, pero retornó a medianoche, encontrando infraganti a su esposa con su amante Helme. Consumido por la ira, Santos apuñala a Helme y obliga a su esposa a comerse el corazón de Helme, para luego ser victimada. (Mata Peralta, 1964)

b) Versión de Néstor Cabrera Bedoya

Néstor Cabrera Bedoya en una ceremonia del Centro Cultural de Ayacucho, el 8 de octubre de 1934, en el año 1831, narra lo siguiente: En Hawancalle, dentro de la casa conocida por la de los Alcázar, una familia conformada por doña Leonor Calle y de su hija Rosa Abregú. Ella era una joven mestiza de 18 años, a la cual se describe como niña mimada de barrio, traviesa y risueña que enamoraba a los jóvenes contemporáneos. En esta medida, dentro de los pretendientes de Rosa, por su audacia, se encontraba un joven estudiante llamado Hermenegildo Santa Cruz, quién era conocido como Helme. Rosa, impresionada por la asiduidad de Helme, lo amó con las características de un amor juvenil. Sin embargo, no sabía

que en aquellos tiempos el amor no era suficiente para disponer de sus sentimientos sin el consentimiento paterno. Es así como, su madre, le impuso otro novio. De esta manera, obedeciendo a su madre, Rosa contrae matrimonio con Jesús Santos, un hombre de 40 años, quien era un hábil platero y a quién su suegra solía decir – este Santos es un santo. El marido, siempre estaba pendiente de llenar de halagos a su esposa, regalándole joyas y satisfaciendo sus caprichos, sin embargo, ella seguía enamorada de Helme. Santos, quién además de platero era negociante, se fue a las minas de Santa Inés llevando acémilas cargadas de cereales y artefactos de planta, dejando a su esposa en su casa. Durante la ausencia de Santos, Helme se dio maña para asediar la casa de Rosa “y la incauta paloma fue aprisionada en la red que le tendió el seductor”. Es así como la gente se comenzó a burlar de Santos a través de versos maliciosos que evidenciaban la situación que ocurría dentro de su casa. Sin embargo, Santos no entendía lo que la gente le quería decir con esos versos y seguía con su vida de manera normal. Un día, le hicieron un verso que era más sugerente de que le estaban siendo infiel, es así como fingió un viaje a Santa Inés y retornó a altas horas de la noche para verificar lo que la gente decía. Tocó la puerta de su casa y los perros comenzaron a anunciar la tragedia. Mientras la puerta sonaba, Rosa improvisó las primeras letras del huayno reconocido como Helme. *Hawankallipim allqu anyachkan...* Mientras cantaba, sacudía a Helme para que se despertara, sin embargo, este se encontraba en un sueño profundo. Entre tanto, Santos tocaba la puerta con más violencia y Rosa seguía cantando. *Zapatullayta maskaykuchkanki, Aschachallata suyaykullaway ¡Hatariy Helme!...* De pronto, la puerta es derribada con violencia y enfurecido, Santos apuñala a Helme en el corazón, mientras este aún seguía dormido, para luego apuñalar también a Rosa. Al pasar los años, en la ciudad deambulaba una persona a la cual llamaban Loco Santos, quien se limpiaba las manos constantemente con su saliva, porque sentía que las tenía manchadas de sangre (Aliaga, 2015).

c) Versión de Lenon Tomás Tutaya de la Cruz

Desde la narración de Lenon Tomás Tutaya de la Cruz, a inicios del siglo XX en Huamanga, exactamente en la casona colonial conocida por el nombre de la casa de los Alcázar, situada en Hawancalle del barrio de Puka Cruz, vivían doña Leonora Calle con su hija Rosa Abregú de ascendencia colonial, sin embargo, que el tiempo les privó de fortuna y privilegios. En este contexto, Rosa es una joven de 18 años, con un atractivo físico resaltante que la proveía de una multitud de admiradores que la asediaban. Sin embargo, Rosa había dado su preferencia a un joven estudiante llamado Hermenegildo Santacruz, con quien mantenía un romance secreto a espaldas de su madre. De esta manera, doña Leonora, su madre, al enterarse de esta situación y debido al paupérrimo estado económico de Hermenegildo, se opuso rotundamente a su relación. Rosa lloró, suplicó, se arrodilló a fin de que su madre cediera, le dijo que amaba realmente a Hermenegildo, pero la madre siguió negándose a la relación. En previsión de que Rosa cometiera algún desatino, como fugarse de su hogar, por ejemplo; su madre la encerró en su habitación. Pasaron varios meses hasta que doña Leonora casa a su hija, fuera de su voluntad, con un acaudalado platero de aproximadamente cuarenta años de edad llamado Jesús Santos, dueño de las minas de Santa Inés. Ya casado, Santos realizaba viajes continuos y largos a sus minas, dejando sola a su esposa. Rosa aún seguía pensado en Helme, es así como eventualmente volvieron a encontrarse y emprender una relación. Cuando Santos salía por la puerta, su amante ingresaba por la ventana, a merced de una señal que dejaba Rosa en las rejas. De esta manera, pasaban la noche juntos y el amante salía en la madrugada. Al pasar el tiempo, su vecindario comenzó a sospechar y murmurar sobre el acto de infidelidad, así mismo colocaban letras en la puerta de su casa como señal de burla ante la situación. Sin embargo, Santos no le prestaba importancia y llenada de más atenciones su esposa. Pasó el tiempo y seguían apareciendo letras en su puerta, lo cual incrementó las sospechas en el esposo y los celos comenzaron a consumirle. De esta manera, para tener pruebas era

necesario encontrarlos infraganti, por ello fingió realizar un viaje. Como de costumbre, después de despedirse de su esposa partió hasta Chaco y despachó a los burros con los arrieros y después de hacer un poco de tiempo, regresó por la tarde a Huamanga para entrar al pueblo de noche y sorprender a su esposa. Mientras tanto Rosa había colocado la señal convenida y Helme ingresó a su habitación donde se quedaron dormidos. Los amantes que se hallaban durmiendo fueron interrumpidos por unos fuertes golpes en la puerta. Es así como Rosa despertó sobresaltada y desesperada comenzó a despertar a Helme, sin embargo, este estaba dormido profundamente. De pronto, se abrió la puerta estrepitosamente y Santos ingresó en su domicilio con furia en el rostro dirigiéndose a su dormitorio donde sorprendió a su esposa con el rostro bañado en lágrimas y a su amante profundamente dormido. Envuelto en celos, tomó el arma que había previsto premeditadamente y los asesinó a puñaladas. Luego de satisfacer su venganza, descuartizó sus cuerpos para luego huir. Finalmente, muchos años después de la tragedia, apareció en el pueblo una persona a quién las personas llamaban “el loco Santos”, a quién reconocían también como el protagonista de la tragedia que muchos años atrás había conmovido al pueblo de Huamanga. (Tutaya, 2015)

El drama Helme, como se presenta en estas tres versiones, revela una rica tradición huamanguina. En primer lugar, en la versión de Peralta Ramírez, ambientada en 1801, la historia gira en torno a un zapatero llamado Santos y su esposa Rosa Tinoco. La trama se centra en la infidelidad de Rosa hacia Santos, al involucrarse con Hermenegildo Santa Cruz, conocido como Helme, lo que desencadena una violenta venganza por parte de Santos. La narrativa resalta las tensiones sociales y emocionales de la época, explorando temas como la traición, el sacrificio y la ira. En segundo lugar, la versión de Néstor Cabrera Bedoya, ambientada en el año 1831, muestra una historia que se centra también en la infidelidad de Rosa con Helme, sin embargo, muestra la participación de la población quienes impulsan el acto de femicidio a través de versos sugerentes. Por otra parte, añade textos importantes que denotan al

personaje de Rosa como una joven que actúa de acuerdo con las características de su edad y se ve en medio de un conflicto de dos hombres. Finalmente, la versión de Tutaya de la Cruz, ambientada en el siglo XX, presenta una trama de amor prohibido entre Rosa Abregú y Hermenegildo Santacruz, alias Helme. Aquí, la oposición materna y las dificultades económicas añaden capas de complejidad a la historia. La narrativa se centra en el conflicto entre la madre, doña Leonora Calle, y el amante, Helme, desarrollándose en una casona colonial y generando un clima de suspense hasta el trágico desenlace. De esta manera, a pesar de las diferencias significativas y las similitudes importantes, se puede denotar un contexto general de la historia. Las tres versiones involucran a un personaje masculino a quien se le llama Helme en relaciones amorosas clandestinas que culminan en tragedias violentas. Las narrativas exploran las consecuencias emocionales y sociales de las decisiones de los personajes, destacando la intensidad de las pasiones humanas y sus repercusiones dentro de una comunidad cerrada.

C. *El drama Helme como relato oral*

Según un relato de Saturnina Gavilán Córdova, recopilado oralmente el 27 de diciembre del 2023, quien en su vida presenció numerosas representaciones teatrales de este drama y lo escuchó narrar en diferentes espacios, especialmente de su maestra quién le dijo “no le hagan eso a un hombre si no quieren terminar como Rosa”, cuenta lo siguiente: Santos era un huamanguino negociante que iba constantemente a Wayukachi por sal, acompañado por sus mulas. Este personaje tenía una mujercita huamanguina llamada Rosa. Santos viajaba por varios días para sacar sal de la mina, y mientras ello ocurría, su esposa se encontraba en amoríos con un joven a quién llamaban Helme. A su vuelta, sus vecinos le contaban que su esposa le estaba siendo infiel con Helme, pero él no creía las habladurías de la gente. Un día, Santos sale de su casa para un viaje de varios días como tenía de costumbre, sin embargo, retorna antes de tiempo. La noche que llega a su casa, Rosa se encontraba durmiendo con Helme. Tocaba la puerta - ¡Tun! ¡Tun! ¡Tun! ¡Tun! - ¿Quién es? -

Esposa mía, estoy volviendo, porque no puedo pasar. Helme se había dormido profundamente. -Esposo mío, suyachaykullaway, justanchata watakuykusaq - ¡Tun! ¡Tun! ¡Tun! ¡Tun! - Esposo mío suyachaykullaway sapatuchata qinachaykuwami - Rikchariy Helme, wañupuñuyñachu qapinayasuchkanki, warma yanaymi qawanchipina. Y nada, Helme no despertaba - ¡Tun! ¡Tun! ¡Tun! ¡Tun! - Rosa, kichamuway punkuta chiriruwanñam - Yanachayay kichamusaykiñam. Ante la situación, Rosa comienza a cantar las letras de un Huayno:

Rikchariy Helme puñunkiraqchu

Hatariy Helme puñunkiraqchu

Wañuy puñuylachun qapillasunkim

Yayanay kaptinqa ya no hay remedio

Runayay Kaptinqa si hay remedio

En medio de ello, ingresa Santos tras tumbar la puerta con una estrepitosa patada. – Rosa, pim puñuchkan kay - Yanachayay, Helme yaykuramuy. En eso, santos mata a ambos. Después de lo cometido, coge su guitarra y se pone a cantar, guitarrampi dobleykuspan. En ese momento, se presenta a la policía y ya no sé más...

Tras esta narración añade, Rosa era una mujer honesta. No lo mates a mi querido Helme, manifestada cuando Santos los encontró a ambos. - Tu amigo preso lo ha traído - Esposo mío ama wañurachiychu Helmetaqa preso amiguiykim Helmeta pusaramuy.

D. El drama Helme como relato audiovisual

La película titulada Helme y autodenominada como la primera película histórica filmada en Huamanga - Ayacucho, muestra la historia como se conoce en las diferentes versiones que se relataron en los apartados anteriores, sin embargo, añade elementos visuales que permiten tener otra perspectiva de la historia. En primer lugar, el personaje de Santos es más violento, de esta manera, al escuchar rumores sobre la

infidelidad de Rosa, este ataca violentamente a un personaje que divulgaba estos rumores. En segundo lugar, se muestra a Rosa como un personaje no tan joven y con un carácter más fuerte que le permite defenderse de las acusaciones de Santos, así mismo denota mayor frialdad para encubrir la infidelidad. Se muestra también a Santos como un personaje más libidinoso que acosa también a otras mujeres. En tercer lugar, se muestra a Helme como un personaje bien vestido e intelectual. El recurso audiovisual de los perros aullando y la luna son frecuentes para relatar el presagio de la tragedia. Por otro lado, Santos acude a la lectura de la Hoja de la Coca para validar la infidelidad de Rosa. Constantemente, el personaje de Santos tiene visiones o escucha voces que no existen en la realidad, lo cual nos muestra signos de la presencia de una posible patología mental; así mismo, se muestra la vulnerabilidad de Santos con escenas de llanto ante la posible infidelidad (Guevara, 2016).

Aunque esta versión nos muestra elementos visuales que nos permiten tener un mayor panorama sobre la historia, esta podría estar sesgada por querer mostrar a Santos como la única víctima del drama Helme.

El cortometraje titulado Rikchari Helme de Jean Paúl Salas Cuyubamba, sigue también la historia como se ha relatado en los apartados anteriores, sin embargo, muestra características audiovisuales que muestran otro panorama de la historia. En primer lugar, se muestra la relación de Rosa y Santos, como un acto saludable y lleno de amor. Por otro lado, se muestra a Helme como un joven que evidencia en su vestimenta tener menos recursos económicos que Santos y que es insistente al amor de Rosa, pese a que ella se ve comprometida con la familia que ha formado con Santos. En una escena, rosa le abre la puerta a Helme tras la desesperada insistencia de este y una promesa de se irá pronto. En segundo lugar, una diferencia significativa es que Rosa esconde a Helme en un baúl tras la llegada de Santos. Tras descubrir a Helme en el Baúl, Santos lo apuñala y le saca el corazón para luego picarlo dentro de un plato (Rosa se encontraba fuera de la escena). Tras ello, santos

cubre sus huellas de sangre y le pide a Rosa cocinar el corazón picado, sin que ella supera que le pertenecía a Helme. Después de cocinar el corazón, Santos obliga a Rosa a comer lo que ella había preparado. Finalmente, tras evidenciarse el asesinato de Helme, Rosa le pide perdón de rodillas a Santos, sin embargo, este le corta la garganta con el mismo cuchillo que apuñaló a Helme. Inmediatamente Santos se muestra arrepentido por lo que acaba de cometer y se va a lavar las manos en la pileta que se encuentra en el frontis de la iglesia Santa Teresa en Huamanga, pero la sangre no se borra y brota de una rosa (Salas, 2021).

Es importante mencionar que esta versión muestra la fragilidad de Rosa y como esta vive en constante miedo, no solo por el posible desenlace sino, como ya se mencionó con anterioridad, su inmersión en una encrucijada en la que dos hombres luchan por tener poder y dominio sobre ella.

2.2.6. El drama Helme desde la perspectiva del personaje de Rosa

Tras revisar las diferentes versiones del drama Helme, desde una perspectiva del personaje de Rosa, se puede afirmar que, de alguna manera, los sucesos narrados es los diferentes formatos ocurrieron en Ayacucho, pese a la falta de evidencia documental, más allá de los escritos en formato de tradiciones. Sin embargo, al haber tantas versiones con notables diferencias y similitudes, se puede afirmar también que este hecho es un recurrente en la historial de Ayacucho que se pudo haber repetido en diferentes oportunidades y en otros contextos. Para sumar a esta afirmación, es posible notar como el arte, principalmente a través de los medios audiovisuales ha relatado la traición y la muerte en múltiples oportunidades, dentro y fuera del contexto nacional. Telenovelas como La Mentira de 1998, El Color del Pecado de 2004; así mismo, películas como Fatal Atracción de 1987 e Infidelidad de 2002 relatan los acontecimientos del drama Helme en diferentes realidades en las cuales siempre se aborda la trama desde la perspectiva de la parte engañada, que es el personaje

de Santos, o de la perspectiva del amante, que es Helme, pero nunca se aborda el tema desde una mirada de la víctima, que es Rosa.

Desde una mirada femenina, como en la versión oral, se encuentra rasgos de que efectivamente Rosa había sido infiel, pero fuera de su voluntad. Qué más podría hacer una mujer en esa época que someterse a los deseos del hombre. Si no hubiera sido victimada por su esposo hubiera sido victimada o abusada por Helme. De esta manera, se puede destacar que, en realidad, el drama narra como dos hombres usan su posición privilegiada como varones en una sociedad machista, para determinar el destino de una mujer.

Dentro del segundo libro del Código Penal del Perú (1991), actualizado al 2024, en la Parte Especial de Delitos, Título: Delitos Contra la Vida, el Cuerpo y la Salud, Capítulo I: Homicidio, Artículo 108-B.- Feminicidio, se define al feminicidio como el acto de matar a una mujer por su condición de tal, imponiendo una pena privativa de libertad no menor de veinte años en casos de violencia familiar, coacción, hostigamiento, acoso sexual, abuso de poder, confianza o discriminación. La pena se incrementa a no menos de treinta años si la víctima es menor de edad, adulta mayor, está embarazada, bajo el cuidado del agente, ha sido violada o mutilada, tiene alguna discapacidad, es víctima de trata o explotación, si concurren agravantes del artículo 108, si hay presencia de niños durante el delito o si el agente está bajo el efecto de alcohol o drogas. Se establece cadena perpetua cuando concurren dos o más de estas circunstancias agravantes, y en todos los casos se impondrá la pena de inhabilitación.

Tras analizar estos elementos dentro del drama Helme, se pueden identificar diferentes contextos y agravantes que califican este crimen como feminicidio:

- **Violencia Familiar:** En todas las versiones, el asesinato de Rosa por parte de su esposo Santos ocurre dentro del contexto de su relación matrimonial, lo cual encaja en la categoría de violencia familiar.

- **Abuso de Poder o Confianza:** Santos, al ser el esposo de Rosa, tiene una posición de autoridad y confianza sobre ella. Este abuso de su posición para cometer el asesinato es otro vislumbre de feminicidio.

Circunstancias Agravantes:

- **Edad de la Víctima:** En algunas versiones, Rosa es presentada como una joven de 18 años, lo cual podría ser considerado una circunstancia agravante si se considera que está en una etapa de transición hacia la adultez.
- **Presencia de Testigos:** En la versión de oral de Saturnina Gavilán Córdova, Santos es detenido por la policía justo después de cometer el crimen, lo que sugiere que podría haber habido testigos (niños o adolescentes) del acto. Así mismo, en otras versiones se relata cómo Santos sale a las calles con las manos manchadas de sangre bajo la mirada de la población huamanguina.
- **Estado Emocional de Santos:** En las versiones donde Santos muestra signos de patología mental, se podría argumentar un estado agravado por un desbalance emocional.
- **Relación de Género y Discriminación:** La motivación detrás del crimen es la infidelidad de Rosa, que en el contexto de una sociedad patriarcal podría ser interpretado como un acto de control y castigo hacia la mujer, reforzando el componente de discriminación de género.

De esta manera, el asesinato de Rosa en el drama Helme, independientemente de las diferentes versiones considerada, puede ser clasificado como feminicidio según el Artículo 108-B del Código Penal Peruano. Santos, actuando desde una posición de poder y autoridad, perpetra el crimen en un contexto de violencia familiar y posiblemente bajo circunstancias agravantes como la juventud de Rosa y la posible presencia de testigos menores. En consecuencia, Santos

hubiera sido castigado con una pena no menor de treinta años, dado que el crimen ocurrió en un contexto de violencia familiar y abuso de poder. Además, si se confirmara la concurrencia de más de una agravante, Santos podría haber enfrentado cadena perpetua. Es así como, la legislación peruana actual proporciona un marco claro para entender y penalizar estos actos, resaltando la gravedad del feminicidio y la necesidad de abordar las raíces sociales y culturales que lo perpetúan.

En conclusión, la composición musical y el yaraví ayacuchano no solo enriquecen el panorama cultural de Ayacucho, sino que también desempeñan un papel crucial en la reflexión y transformación social. Al vincularse con narrativas trágicas como el drama Helme, estas expresiones artísticas permiten una comprensión más profunda de los problemas sociales y culturales que perpetúan la violencia de género. La legislación peruana proporciona un marco claro para entender y penalizar estos actos, destacando la importancia de abordar las raíces sociales y culturales del feminicidio. Esta intersección entre arte y justicia subraya la capacidad de la música y la narrativa para influir en la conciencia social y promover cambios significativos en la lucha contra la violencia de género.

2.3. Definiciones Operaciones

- **Rosas Wayta:** Composición musical en el estilo de yaraví ayacuchano creada específicamente para piano. Esta composición será documentada mediante una partitura, reflejando elementos musicales que evocan la esencia del personaje de Rosa en el drama "Helme".
- **Yaraví Ayacuchano:** Forma musical tradicional de la región de Ayacucho, Perú, caracterizado por su ritmo lento y melancólico, típicamente interpretado con instrumentos andinos. En esta

investigación, el yaraví se adaptará para ser ejecutado en piano, manteniendo sus características estilísticas y emotivas.

- **Composición Musical:** Proceso creativo mediante el cual se construye una pieza musical original. En este contexto, implica la creación de una partitura escrita que incorpora melodía, armonía, ritmo y dinámicas que representen el drama "Helme" y el personaje de Rosa.
- **Drama "Helme":** Tradición ayacuchana que sirve como fuente de inspiración para la composición musical. Se analizarán los elementos narrativos y emocionales del personaje de Rosa dentro del drama para integrarlos en la composición musical.
- **Personaje de Rosa:** Figura central en el drama "Helme", cuyas características emocionales, pensamientos y experiencias se trasladarán a la composición musical.
- **Partitura:** Documento escrito que contiene la notación musical completa. En el caso de "Rosas Wayta", incluyen indicaciones necesarias para su interpretación en piano.
- **Análisis Musical:** Examen detallado de una partitura. En el caso de "Rosas Wayta", identificará elementos estructurales y estilísticos que representan al personaje de Rosa y sus emociones.

CAPÍTULO III: METODOLOGÍA

3.1. Enfoque, tipo, nivel y diseño de investigación

3.1.1. Enfoque de investigación

La presente investigación fue de enfoque cualitativo. En este sentido, los autores Hernández et al., (2014) sostienen que este enfoque se centra en la comprensión de fenómenos desde una perspectiva holística y contextual, analizando textos, entrevistas, observaciones y otros materiales visuales o auditivos, sin pretender generalizar los resultados a poblaciones más amplias. Asimismo, en este enfoque convergen las realidades de los participantes, el investigador y la interacción entre todos los actores; por lo anterior, el investigador se introduce en las experiencias de los participantes y construye el conocimiento, siendo consciente de que es parte del fenómeno estudiado. Por otro lado, el proceso de indagación, a diferencia del enfoque cuantitativo, es dinámico, en este sentido, resulta un proceso circular en el que la secuencia no siempre es la

misma, pues varía con cada investigación. Finalmente, este enfoque, utiliza la recolección y análisis de datos para pulir las preguntas de investigación o dejar ver nuevas interrogantes.

3.1.2. Tipo de investigación

La presente investigación fue de tipo básica, ya que, según Hernández et al., (2014), tiene como eje central, el generar conocimiento nuevo y expandir la comprensión teórica de fenómenos sin un propósito práctico inmediato. Para reforzar este planteamiento, Corbetta (2003; citado por Hernández et al., 2014), menciona que la investigación cualitativa evalúa el proceso natural de los sucesos, es decir, no hay manipulación ni estimulación de la realidad.

3.1.3. Nivel de investigación

La presente investigación, correspondió a un nivel descriptivo. En esta medida, Hernández et al., (2014), manifiestan que este nivel o alcance busca describir con precisión las características de un fenómeno, población o situación, utilizando métodos sistemáticos de recolección de datos como observaciones.

3.1.4. Diseño de investigación

La presente investigación presentó un diseño fenomenológico. En esta medida, Hernández et al., (2014), manifiestan que este diseño está orientado a captar la esencia de un fenómeno específico a través de las experiencias personales de los individuos.

Dentro del contexto específico de esta investigación, se adoptó una dirección holística y contextual para explorar las complejidades de la cultura, reconociendo que las prácticas culturales están influenciadas por una variedad de factores, como la historia, el contexto socioeconómico, las relaciones de poder y las experiencias individuales y colectivas. (Salgado, 2007)

Una razón por la cual algunas tesis no llevan variables cuando se estudian contextos culturales es que estos estudios a menudo se

enfocan en comprender y describir fenómenos complejos y multifacéticos que no se prestan fácilmente a la medición cuantitativa o a la manipulación de variables específicas. En estudios cualitativos, el énfasis está en la exploración profunda de las experiencias, significados y prácticas culturales, lo que a menudo requiere un enfoque más holístico y menos estructurado. En este sentido Geertz (1973), manifiesta que el análisis de la cultura es una ciencia interpretativa en busca de significados, no una ciencia experimental en busca de leyes. En este sentido, los investigadores en esta rama no se dirigen a descubrir, interpretar o medir variables sino, interpretar fenómenos culturales en su complejidad. Suman a ello Denzin (2010), manifiesta que, el enfoque cualitativo se basa en la complejidad de la realidad social, en este sentido, los significados y experiencias de los individuos y las manifestaciones culturales, no podrán ser comprendidas íntegramente a través de la reducción a variables independientes y dependientes. En lugar de ello, los investigadores cualitativos buscan interpretar y dar sentido a los contextos culturales y sociales de manera global.

3.2. Método

El método que empleó en la presente investigación es la revisión documental. En esta medida Hernández et al. (2014), destacan la importancia de la revisión documental como una herramienta crucial en la investigación. Este método permite construir una base teórica sólida, contextualizar el problema de investigación y establecer el estado del arte sobre el tema, proporcionando una guía clara y estructurada para el proceso de recolección y análisis de documentos relevantes.

3.3. Técnica

La técnica que usó esta investigación es la observación participante. Con relación a ello, Hernández et al. (2014), manifiestan su importancia ya que permite al investigador involucrarse directamente en el entorno de estudio, proporcionando una comprensión profunda y contextualizada de

los fenómenos sociales. Esta técnica es valiosa para acceder a información privilegiada y obtener una visión interna de los comportamientos y percepciones de los participantes, aunque también presenta desafíos relacionados con la subjetividad y las cuestiones éticas.

3.4. Población y muestra

3.4.1. Población

Para Hernández et al. (2014), la población es un conjunto completo de elementos que comparten características relevantes para el investigador. En esta medida, la población que se utilizó en esta investigación corresponde al Yaraví Ayacuchano.

3.4.2. Muestra

Para Hernández et al. (2014), la muestra es un subconjunto representativo de la población que se selecciona intencionalmente con el propósito de estudiarla y generalizar los resultados a toda la población. En esta medida, la muestra de esta investigación estuvo conformada por una selección de yaravíes ayacuchanos de los tomos I, II, III, IV, V y VI del libro “Transcripción de Formas Musicales Ayacuchanas” y una recopilación del drama “Helme” en diferentes formatos.

3.5. Categorías

Las categorías y subcategorías tomados en cuenta en la siguiente investigación fueron:

Música Tradicional Ayacuchana

- Yaraví Ayacuchano: Exploración de esta forma musical tradicional de la región de Ayacucho, sus características, historia y evolución.
- Influencias y Tradiciones Musicales Investigación sobre las influencias culturales y musicales que han dado forma al yaraví ayacuchano y su relevancia en la música peruana.

Composición Musical

- Piano: Estudio del uso del piano como instrumento principal en la composición.
- Rosas Wayta: Análisis de la composición musical titulada "Rosas Wayta", incluyendo su estructura, melodía, armonía y ritmo.

Drama Helme

- Drama Helme: Análisis de la obra dramática Helme desde la perspectiva del personaje de Rosa como fuente de inspiración para la composición musical, incluyendo sus temas y contexto histórico.

Impacto Cultural y Social

- **Visibilización de Problemas Sociales:** Investigación sobre el papel del arte y la música en la visibilización de temas sociales, como el feminicidio, y su impacto en la conciencia pública.
- **Reivindicación Cultural:** Análisis del papel de la música como herramienta para la preservación y promoción de la cultura y las tradiciones regionales, así como su capacidad para generar conciencia y cambio social.

Estas categorías y subcategorías proporcionaron un marco sólido para la investigación del tema propuesto, abordando tanto los aspectos musicales y culturales como los sociales y humanos involucrados en la composición de un yaraví ayacuchano inspirado en el drama Helme desde la perspectiva del personaje de Rosa.

3.6. Objeto de análisis

Objeto de estudio: Yaraví ayacuchano.

3.7. Métodos y técnicas de recolección de datos

- Método y técnicas de recolección de datos: Revisión documental.
- Observación Participante.
- Uso de fuentes primarias y secundarias.

3.8. Procedimiento de recolección de datos

1. Selección del contexto cultural.
2. Recopilación de datos.
3. Análisis de datos.
4. Contextualización.
5. Presentación de resultados.

3.9. Procesamiento y análisis de datos

Una vez seleccionado los actos importantes del desarrollo del drama Helme, se realizó el proceso de composición musical para piano basado en la perspectiva del personaje de Rosa. A continuación, se procedió con el arreglo de la composición para el piano; finalmente, se procedió con el análisis de forma y estructura de la propuesta compositiva.

Se hizo un análisis descriptivo de los datos generados por la cantidad de yaravíes.

3.10. Procedimiento

El proceso de investigación en los diseños cualitativos de estudios culturales involucra los siguientes pasos:

- **Elección del contexto cultural:** El contexto cultural seleccionado para esta investigación es el contexto ayacuchano.
- **Recopilación de datos:** Se utilizaron diversas técnicas de recolección de datos, como la entrevista, observación participante, análisis de documentos y artefactos culturales.

- **Análisis de datos:** Los datos recopilados se analizaron de manera inductiva y deductiva, utilizando enfoques como el análisis temático, la codificación abierta y la interpretación cultural. Se buscaron patrones, temas y significados emergentes en los datos, y se exploraron las relaciones entre ellos.
- **Contextualización:** Se tuvo en cuenta el contexto histórico, social y político en el que se desarrollan las prácticas culturales, así como las relaciones de poder y las tensiones dentro de la cultura estudiada.
- **Reflexividad:** El investigador reflexionó sobre su propio papel y posición dentro del proceso de investigación, reconociendo sus sesgos y preconcepciones y cómo estos pueden influir en la interpretación de los datos.
- **Presentación de resultados:** Los hallazgos se presentaron de manera narrativa y descriptiva, utilizando ejemplos concretos y citas de los participantes para ilustrar los puntos clave. Se buscó ofrecer una representación fiel y respetuosa de la cultura estudiada.
(Salgado, 2007)

CAPÍTULO IV: RESULTADOS

4.1. Selección del Contexto Cultural

En Ayacucho, Perú, a principios del siglo XIX, el contexto cultural estaba profundamente arraigado en un sistema machista y patriarcal que permeaba todas las esferas de la vida social, política y económica. Aquí hay una descripción de ese contexto:

- Roles de género tradicionales: En la sociedad ayacuchana de esa época, existían roles de género rígidos y tradicionales, donde se esperaba que las mujeres se dedicaran principalmente a las labores domésticas y al cuidado de la familia, mientras que los hombres eran vistos como los proveedores y los líderes del hogar y la comunidad.
- Subordinación de las mujeres: Las mujeres estaban subordinadas a los hombres en todos los aspectos de la vida. Su voz y su participación en la esfera pública eran limitadas, y tenían pocas oportunidades de acceder a la educación, el trabajo remunerado o la toma de decisiones.

Las normas culturales y sociales reforzaban esta subordinación y restringían la autonomía de las mujeres.

- Matrimonio y familia: El matrimonio era una institución central en la sociedad ayacuchana, y las relaciones familiares estaban marcadas por la autoridad masculina. Los matrimonios eran arreglados y las mujeres eran vistas como propiedad de sus esposos. El valor de una mujer estaba vinculado a su capacidad para cumplir con los roles de esposa y madre.
- Violencia de género: La violencia de género era común y aceptada en la sociedad ayacuchana de esa época. Los hombres tenían el poder y la autoridad para ejercer control sobre las mujeres, tanto física como psicológicamente. La violencia doméstica y la agresión sexual eran formas de mantener el orden patriarcal y el control sobre las mujeres.
- Legislación y normas sociales: Las leyes y normas sociales estaban diseñadas para perpetuar la dominación masculina y la subordinación femenina. Por ejemplo, las leyes de propiedad y herencia favorecían a los hombres, y las mujeres tenían pocos derechos legales sobre la propiedad o la toma de decisiones.

En resumen, el contexto cultural de Ayacucho, Perú, a principios del siglo XIX, estaba caracterizado por un sistema machista y patriarcal que limitaba las oportunidades y los derechos de las mujeres, perpetuando la desigualdad de género y la violencia contra ellas. Este contexto influyó en todas las dimensiones de la vida de las mujeres, desde su participación en la esfera pública hasta su autonomía en el ámbito privado.

4.2. Recopilación de datos

4.2.1. Caracterización del yaraví ayacuchano

Hasta la fecha de desarrollo de esta investigación, no se ha encontrado un fundamento metodológico para la composición del yaraví ayacuchano. De esta manera, se toma como referencia las generalidades extraídas de los seis

primeros tomos de las transcripciones melódicas¹ de yaravíes ayacuchanos realizados en la asignatura de transcripción musical I y II de la Escuela Superior de Formación Artística Pública “Condorcunca” de Ayacucho, dirigido por el Mg. Pedro Ramón Castilla Huayhua. En estos seis primeros tomos, se pueden identificar 102 yaravíes catalogados como yaravíes ayacuchanos.

Es importante mencionar que, pese a la minuciosa revisión de cada una de las transcripciones, es posible que se identifiquen yaravíes que no son ayacuchanos. Sin embargo, es importante mencionar también que las fuentes de extracción pertenecen en un 100% a intérpretes del yaraví ayacuchano.

¹ Transcripción melódica: Se define a la transcripción como la copia de una composición musical en la que se modifica su formato o su notación (Latham, 2017). De esta manera, se puede plantear que la transcripción melódica es el proceso de traducción únicamente de la línea melodía de piezas o pasajes musicales al lenguaje escrito de la música. En consecuencia, dentro de este proceso, se puede modificar levemente su formato o notación, de acuerdo a la percepción personal y contexto de cada persona encargada de transcribir.

Trascipción de formas musicales ayacuchanas I

| Título de la obra (Yaraví) | Autor | Intérprete | Transcripción | Tempo | Tonalidad | Número de compases | Fuga de Huayno |
|----------------------------|---------------------|-------------------------|------------------------|----------|-----------|--------------------|----------------|
| A Mi Madre | Oswaldo Castillo | Oswaldo Castillo | Eduardo Paredes | Largo | Re menor | 37 | Si |
| Cien Años | Anónimo | Los Campesinos | Rex Inca | Adagio | Fa menor | 44 | Si |
| Dolor | Vicente Mancilla | Vicente Mancilla | Gustavo F. Pretell | Lento | Fa# menor | 76 | Si |
| Dos Suspiros | Anónimo | Los Herrantes | Kennedy Lujan | Adagio | Mi menor | 15 | No |
| | | Estudiantina Trad. | | | | | |
| El Imposible | Anónimo | Huamanga | Ronald Pillaca V. | Adagio | Mi menor | 29 | Si |
| El Solitario | Anónimo | Lira Paucina | Edgar Chilingano Rojas | Lento | Mi menor | 32 | Si |
| | | | Juan Alberto Vargas | | | | |
| Golpes Del Destino | Derechos Reservados | Dúo Hnos. García Zarate | Pinco | Adagio | Re menor | 53 | No |
| Hermano Roel | Anónimo | Voces de Huamanga | Javier Colos Gómez | Lento | Mi menor | 102 | Si |
| Ladrona De Amores | Anónimo | Boris Villega | Christian Chuchón | Andante | Re menor | 65 | No |
| La Hoja Desprendida | Derechos Reservados | Lisset Gutiérrez Picho | Fredy B. Barbaran E. | Despacio | Re menor | 45 | Si |
| Mis Penas | Los Errantes | Los Herrantes | Emerson Gómez | Andante | Do# menor | 83 | Si |
| | | Carlos Saturnino | | | | | |
| Pesadumbre | Almonacid | Voces de Huamanga | Ruth García | Lento | Mi menor | 48 | Si |
| Soñaba | Anónimo | Trio Ayacucho | Guzmán Ancho | Lento | Fa menor | 55 | No |
| Reir Y Llorar | Anónimo | Trio Ayacucho | Flor M. Maccerhua | Lento | Mi menor | 42 | Si |
| Una Paloma | Anónimo | Los Sureños | Guerri Araujo | Lento | Mi menor | 62 | No |
| Un Pajarillo Cautivo | Anónimo | Trio Ayacucho | Luis Torre | Andante | Re menor | 30 | No |
| Veneno | Manuel Mancilla | Manuel Mancilla | Jorge Palma Sierralta | Lento | Re menor | 80 | Si |

Cuadro 1. Transcripción de Formas Musicales Ayacuchanas I

Fuente: Elaborado a partir de Castilla (2016)

| Transcripción de formas musicales Ayacuchanas II | | | | | | |
|--|---------------------|-------------------------|-------------------------|------------|-----------|-------|
| A Silvia | Santos Quispe O. | Raúl García Z. | Rafael Quispe G. | Adagio | Si menor | 33 No |
| Adiós Para Siempre | Juan Manuel Vásquez | Juan Manuel Vásquez | Jhosep Pare L. | Maestoso | Re menor | 52 Si |
| Al Silencio De Una Noche | Anónimo | Nelly Munguía | Kenny Bendezú | Casi Lento | Mi menor | 31 Si |
| Bálsamo De Amor | Anónimo | Elsa Cruz | Max Alexander Llalli P. | Lento | Mi menor | 38 Si |
| Como La Piedra Dura Es | | | | | | |
| Tu Alma | Elvis López A. | Víctor Angulo Llenera | Nerio Simón Quispe | Andante | Do# menor | 53 Si |
| Cuando Más Ausente | | | | | | |
| Amor | Jaime Guardia | Jaime Guardia | Anthony Ayme | Lento | Re# menor | 52 Si |
| Desde Tu Separación | Anónimo | Raúl García Z. | Iohamts Quispe Conde | Andante | Sol menor | 73 No |
| El Volcán | Raúl García Z. | Hrns. García Zárate | Robert Huamán G. | Andante | Re menor | 28 No |
| Gacela | Anónimo | Max Castro | Yul Pillpe Gutierrez | Lento | Re menor | 35 Si |
| | | | Nadja Ochante | | | |
| Lágrimas Negras | Anónimo | Dúo Hrns. García Zárate | Cárdenas | Adagio | Mi menor | 30 No |
| Mis Glorias | Manuelcha Prado | Manuelcha Prado | Percy Lizana | Lento | Re menor | 34 Si |
| Mis Sufrimientos | Anónimo | Manuel Vázquez Y. | Toribio Gonzales R. | Moderato | Do# menor | 58 Si |
| Noche Tirana | Silverio Andrade | Miguel Mansilla | Julinho Quintanilla | Andante | Re menor | 60 Si |
| | | | Noe Llamocca | | | |
| Ojos De Piedra | Arturo Pinto | Arturo Pinto | Fernández | Lento | La menor | 21 Si |
| Prenda Mía | Saúl Rodríguez | Saúl Rodríguez | Yazzira Bendezú | Andante | Fa# menor | 72 Si |
| Tal Vez Quizás | Miguel Mansilla | Silverio Andrade | Edison Caritas Apari | Lento | Re menor | 25 No |
| Te Perdí | Raúl García Z. | Nick Méndez | Méndez B. Nick | Larghetto | Re menor | 41 No |
| Tierra Mía | Antonio Sulca | Elsa Vega Ore | José L. Borda Rondinel | Lento | La menor | 42 Si |
| Trigueña De Mis Amores | Derechos Reservados | Errantes de Chuquibamba | Pedro Huacanca L. | Andante | Fa# menor | 32 Si |
| Vuela Palomita | Jaime Guardia | Jaime Guardia | Jhonatan Ccente | Andante | Mi menor | 36 No |

Cuadro 2. Transcripción de Formas Musicales Ayacuchanas II

Fuente: Elaborado a partir de Castilla (2017)

| Transcripción de formas musicales Ayacuchanas III | | | | | | |
|---|------------------------|------------------------|---------------------------------------|-----------|-----------|-------|
| A La Sombra De Una Palma | Anónimo | Miguel Mansilla | Roger Martínez | Larghetto | Re# menor | 48 Si |
| Amor Ladrón | Rosa Alarco | Karla Sofía R. | Wendy Quispe | Andante | La menor | No |
| Árbol Préstame Tu Sombra | Anónimo | Silverio Andrade | Alfredo Ellesca H. | Lento | Fa# menor | 55 No |
| Ay, Amigo Tu No Sabes | Pedro Álvarez Razo | Pedro Álvarez Razo | Kevin J. Salcedo M. | Lento | Re menor | 72 Si |
| Caritas Tristes | Anónimo | Nelly Munguía | Carlos Quilca Q. | Largo | Si menor | 53 Si |
| Corazón | Anónimo | Dúo Hnos. García Z. | Idman Bellido A. | Lento | Mi menor | 30 No |
| Desilusión | Anónimo | Dúo Ayacucho | Cleisonn Calderón | Andante | Mi menor | 87 Si |
| Delirio | Mariano Melgar | Dúo Cerpa Llosa | Nely Gómez | | Fa# menor | 63 No |
| El Cisne | Derechos Reservados | Trío Yanahuara | Andy Huamaní | Lento | Sol menor | 55 No |
| Forastero | Jaime Guardia | Jaime Guardia | Jhon Medina C. | Lento | Re# menor | 18 Si |
| La Colina | Jacinto Palacios Z. | Jacinto Palacios Z. | John Quintana T. Liz Paola Hermoza | Adagio | Mi menor | 35 No |
| La Pobreza | Anónimo | Hermanos García Zárate | Alarcón | Largo | Re menor | 22 No |
| Pajarillo | Dolly Príncipe | Dolly Príncipe | Paul Pomasoncco | Adagio | La menor | 80 No |
| Pajarillo Carcelero | Karla Sofia | Karla Sofia | Rosvil Najarro A. | Lento | La menor | 44 Si |
| Para Mi Madre | Walter Humala | Dúo Arguedas | Luis Rúa | Larghetto | Re# menor | 24 Si |
| Paloma Blanca | Juan Guillermo C. | Hermanas Ascarza | Divar Oncebay | Grave | Re menor | 55 Si |
| Por La Vida O Por La Muerte | Isidoro Berrocal | Isidoro Berrocal | Jimmy Medina | Andante | Fa# menor | 22 No |
| Santas Bendiciones | Juan Pablo | Amantes de Andabamba | Romario Zamora H. | Andante | Mi menor | 55 No |
| Sueños | Derechos Reservados | Hermanos Azpilcueta | Junior E. Yupanqui Q. | | Sol menor | 44 No |
| Te Acordaras De Mi | Anónimo | Dúo Hnos. García Z. | Joe Pineda Ramos | Adagio | Sol menor | 23 No |
| Tiranía | Anónimo | Dúo Hnos. García Z. | Yonatan Gonzales Ch. | Lento | La menor | 14 No |
| Voy A Partir | Máximo Morales Pantoja | Amantes de Andabamba | Isidro Diaz Huarhuachi | Largo | Mi menor | 86 Si |

Cuadro 3. Transcripción de Formas Musicales Ayacuchanas III

Fuente: Elaborado a partir de Castilla (2018)

| Transcripción de Formas Musicales Ayacuchanas IV | | | | | | |
|--|-------------------------|-------------------------|-----------------------|-----------|-----------|--------|
| Adiós Adiós | Anónimo | Hnos. García Z. | Marisol Galindo | Lento | Mi menor | 57 No |
| Amar Amar Te Juré | Luis López Arangoitia | Silverio Andrade | Liliana P. Soto | Larghetto | Re menor | 95 No |
| Coracoreño | Anónimo | Willy Rivas | Mohamed Valdivia | Largo | Mi menor | 53 No |
| El Ciprés | Anónimo | Dolly Príncipe | Denis Prado Tineo | Grave | La# menor | 61 No |
| El Llanto De Mi Dolor | Rómulo Melgar V. | Karla Rodríguez A. | Jheistin Cayllahua C. | Largo | La menor | 82 Si |
| Guitarra | Walter Humala | Walter Humala | Anel Medina Oré | Andantino | Re menor | 68 No |
| Ingrata Paloma | Pedro C. Alvares R. | Pedro C. Alvares R. | Maruja Gonzales | Andante | La menor | 64 Si |
| Lejanía | Carlos Falconi | Carlos Falconi | Hilcías Yupanqui | Lento | Do# menor | 56 No |
| Memoria | Sila Illanes | Sila Illanes | Angela Gamarra | Largo | Si menor | 51 No |
| Muriendo De A Poco | Miguel Mansilla Vásquez | Miguel Mansilla Vásquez | Edison Sulca Lozano | Lento | Do# menor | 110 Si |
| Pajarillo Que Cantaba | Anónimo | Karla Sofía Rodríguez | Elver Ramos | Largo | Sol menor | 110 No |
| Palomita | Anónimo | Hnos. García Z. | José Ayme Quispe | Lento | Re menor | 39 No |
| | | | Alex Chuquiyauri | | | |
| Tu Abandono | Anónimo | Melchor López Martínez | Rimachi | Lento | Re menor | 93 Si |

Cuadro 4. Transcripción de Formas Musicales Ayacuchanas IV

Fuente: Elaborado a partir de Castilla (2019)

| Transcripción de Formas Musicales Ayacuchanas V | | | | | | | |
|---|---------------------------|----------------------|-------------------------|-----------|-----------|-----|----|
| A Silvia Del Mar | Marino Martínez | Marino Martínez | Yimy Chávez Paredes | Andante | Re menor | 117 | No |
| Amargura | Lionel Cuadros del Carpio | Rebeca Pacheco | Juan N. Arenas López | Larghetto | La menor | 76 | No |
| Caro Amor | Dante Jerí T. | Zenaida Araujo C. | Yoel Quispe Rotte | Lento | Mi menor | 77 | Si |
| Dos Tiernos Suspiros | Néstor López M. | Néstor López M. | Norma Chávez Ñ. | Andante | Re menor | 57 | No |
| Gentil Gaviota | Anónimo | Dúo Hnos. García Z. | Jhiver Palomino Álvarez | Adagio | La menor | 63 | Si |
| Herido De Muerte | Jaime Guardia | Jaime Guardia | Yupanqui F. Samuel | Lento | Do# menor | 61 | No |
| José María Arguedas | Anónimo | Concurso Escolar | Constantino Taype | Largo | Si menor | 84 | Si |
| Kachkaniraqmi | Silla Illanes | Silla Illanes | Jim Breña | Adagio | Si menor | 57 | No |
| Keñua | Julia Illanes | Julia Illanes | Iván Quispe P. | Largo | Do# menor | 74 | No |
| Madre | Anónimo | Yoly Gutierrez | Royer Huamán R. | Adagio | Sol menor | 38 | No |
| Para Grecia | Ramiro Porras Pino | Ramiro Porras Pino | Antonio Palacios A. | Largo | Do# menor | 76 | Si |
| Puedo Sentir | Joosef López Collao | Andrea López Collao | Yuber Ramos Huamaní | Andante | La menor | 164 | Si |
| Soñaba | Anónimo | Julio Humala | Cristian Gutierrez | Andante | Do# menor | 107 | Si |
| Tanto Amor Tanto | | | | | | | |
| Infortunio | Carlos Falconi | Kiko Revatta | Daniel Castillo | Largo | Mi menor | 48 | No |
| Todo Corazón Presume | Gaspar Andía Fajardo | Gaspar Andía Fajardo | Orlando Palomino C | Largo | Mib menor | 40 | No |
| Tu Ausencia Es Mi Olvido | Anónimo | Manuel Á. Vásquez | Luz Quispe G. | Adagio | Mib menor | 62 | No |

Cuadro 5. Transcripción de Formas Musicales Ayacuchanas V

Fuente: Elaborado a partir de Castilla (2020)

Transcripción de Formas Musicales Ayacuchanas VI

| | | | | | | | |
|----------------------|--|-------------------------|---|-----------|-----------|-----|----|
| A Los Niños Humildes | | | | | | | |
| Del Perú | Anónimo | Khaleb Buendía Andía | Diego A. Vega Reyes | Lento | Sol menor | 70 | Si |
| Allqitukuna | Ramiro Valenzuela | Dolly Príncipe | Julio C. Tello Enciso Kelz Alexis Arones | Larghetto | La menor | 81 | No |
| Cadenas De Amor | Anónimo | Gottardo Quintanilla | Quispe | Larghetto | Do menor | 77 | No |
| | Teodosio Alarcón | | Bruno R. Alarcón | | | | |
| Cárcel De Ayacucho | Tenorío | Trio Voces de Huamanga | Juscamaita Edgar André Moisés | Grave | Re menor | 97 | Si |
| Cielo Tirano | Néstor López Martínez | Néstor López Martínez | Ambas | Moderato | Mi menor | 42 | No |
| Dulce Alivio | Andrés Vásquez | Karla Sofía | Kenny Inca Paredes | Lento | Si menor | 59 | No |
| Llantos Y Tristezas | Telesforo Felices C. | Trio Voces de Huamanga | Edgar Laura A. Yeshira Bautista | Largo | Fa menor | 72 | Si |
| Llévame Contigo | César A. Romero | Trio Ayacucho | Quispe | Larghetto | Re# menor | 92 | Si |
| Mi Delirio | Raúl García Zárate | Raúl García Zárate | Walter Camac L. | Andantino | Re menor | | No |
| Mis Recuerdos | Miguel Figueroa Soto Remigio Quinto | Elsa Vega Oré | Alejandro Herhuay H. Jhuliño Mauricio | Lento | La menor | 105 | Si |
| Muerte Maldita | Zanabria | Noelia Vilca Romero | Laura | Largo | Si menor | 140 | Si |
| No Halle Lo Que | | | | | | | |
| Buscaba | Jaime Guardia Neyra | Jaime Guardia Neyra | Alexander Gavilán B. | Largo | Do# menor | 94 | No |
| Partió El Chalan | Jorge Maynas | Jaime Saul Rodríguez O. | Rubén Laura A. | Larghetto | Re menor | 119 | No |
| Raudos | Anónimo | Melchor López Martínez | Ismael Gutiérrez Q. | Lento | Re menor | 66 | Si |

Cuadro 6. Transcripción de Formas Musicales Ayacuchanas VI

Fuente: Elaborado a partir de Castilla (2021)

4.3. Análisis de datos

4.3.1. Sobre el título

A. Número de palabras.

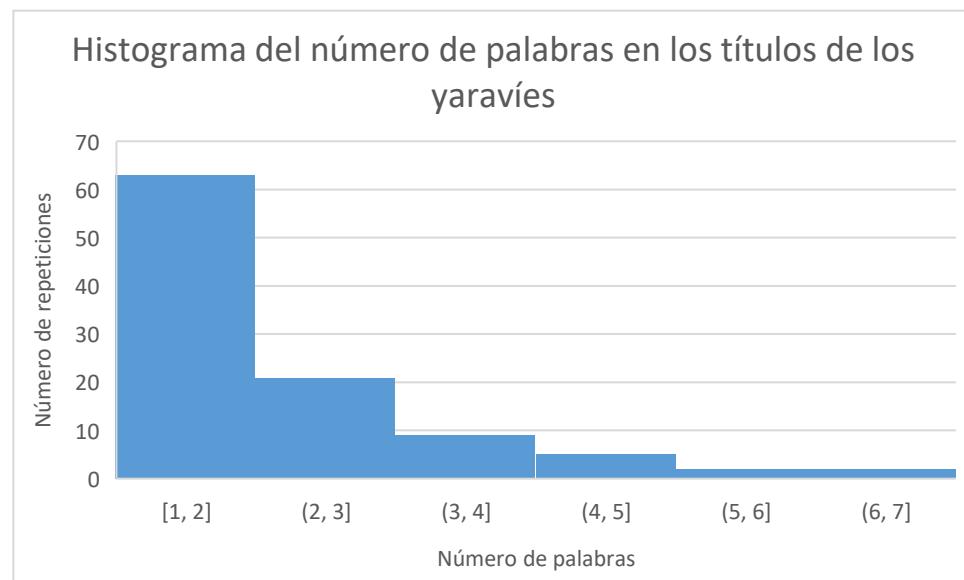


Gráfico 1: Histograma del número de palabras en los títulos de los yaravíes

Fuente: Elaboración propia

De acuerdo con el histograma, se puede observar que la predisposición en los títulos de los yaravíes con respecto al número de palabras que contiene es de menor cantidad a mayor cantidad. En esta medida se puede concluir que, mayoritariamente los títulos de los yaravíes ayacuchanos, contienen entre una y dos palabras.

B. Característica temática del título.

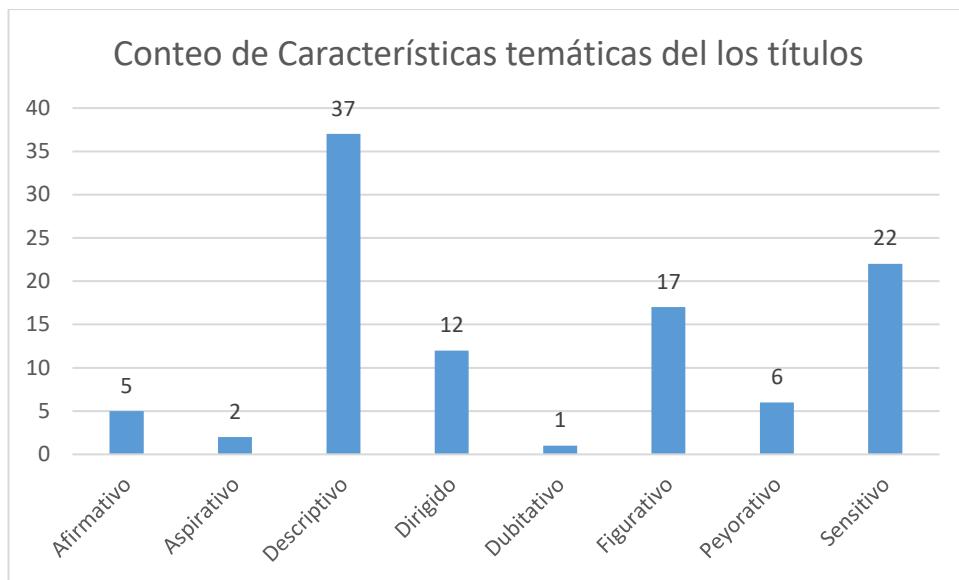


Gráfico 2. Conteo de características temáticas de los títulos

Fuente: Elaboración propia

De acuerdo con el gráfico, se puede notar diferentes características temáticas que, bajo el criterio del autor, se consideraron para describir el contenido temático que contiene cada título de los yaravíes ayacuchanos. En esta medida, se puede destacar que, 37 yaravíes del total (102), presentan una característica descriptiva, lo cual denota que estos títulos están dirigidos a describir una situación o un personaje en particular (A la sombra de una palma, La colina, Partió el chalan, etc.). Por otra parte, 22 de los yaravíes presentan una característica sensitiva, lo que describe una sensación, ya sea positiva o negativa (Delirio, Mis sufrimientos, Reír y llorar, etc.). En tercer lugar, 17 de los yaravíes presentan una característica figurativa; de esta manera, utilizan una figuración para referirse a una situación o personaje determinado (Gacela, El cisne, Pajarillo, etc.). En cuarto lugar, 12 de los yaravíes presentan una característica dirigida, es decir, están dirigidas específicamente hacia alguien o hacia un lugar (A Silvia, A mi madre, Tierra mía, etc.). Finalmente, los 8 yaravíes restantes presentan características menos englobantes como, afirmativo (Te perdí), aspirativo (El imposible) y dubitativo (Tal vez quizás). En

conclusión, la característica temática de los títulos en los yaravíes ayacuchanos es variada, pero tienden a ser descriptivas, sensitivas, figurativas y dirigidas.

C. Uso del quechua.

De los 102 títulos de yaravíes ayacuchanos estudiados, solo 2 (Kachkaniraqmi y Allqitukuna) están escritos en el idioma quechua. De esta manera, no se puede considerar como una característica en los títulos de los yaravíes ayacuchanos, sin embargo, es una oportunidad al momento de componer nuevos yaravíes, a favor de la revaloración y difusión de este idioma ancestral. Ley N° 29735, ley que regula el uso, preservación, desarrollo, recuperación, fomento y difusión de las lenguas originarias del Perú (Congreso de la República, 2011).

4.3.2. Sobre los autores

El análisis de la categoría autores puede ser considerado como no trascendental para la caracterización del yaraví ayacuchano, es importante determinar sus aspectos resaltantes en temas de composición, ya que puede servir como referente en el momento de emprender una composición del yaraví ayacuchano.

A. Autoría.

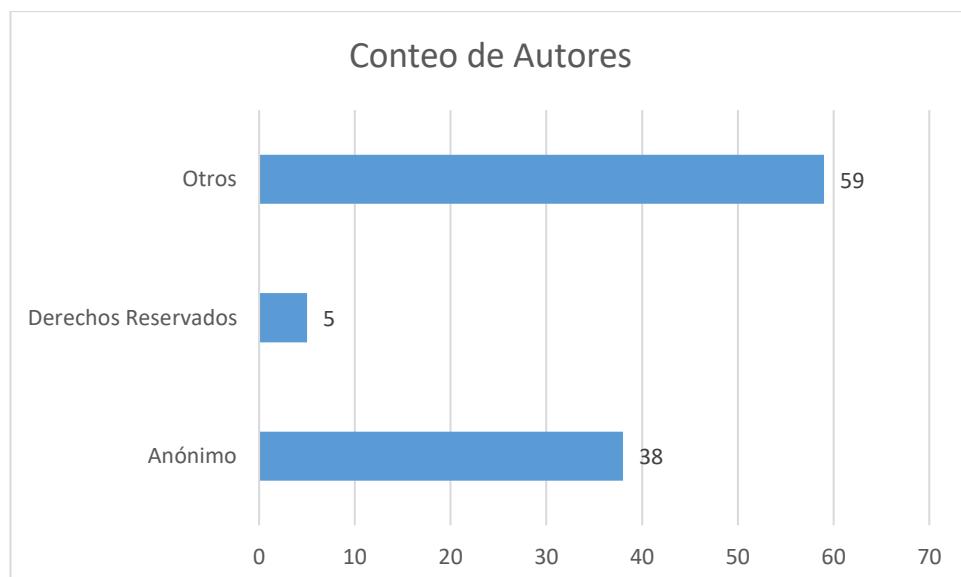


Gráfico 3. Conteo de autores

Fuente: Elaboración propia

De acuerdo con el gráfico, se puede observar que 59 autores de yaravíes ayacuchanos se encuentran registrados y son bastante variados; sumados a ellos, 5 registran derechos reservados. Por otro lado, es resaltante que 38 de los yaravíes estudiados tienen una autoría anónima.

B. Género de los autores.

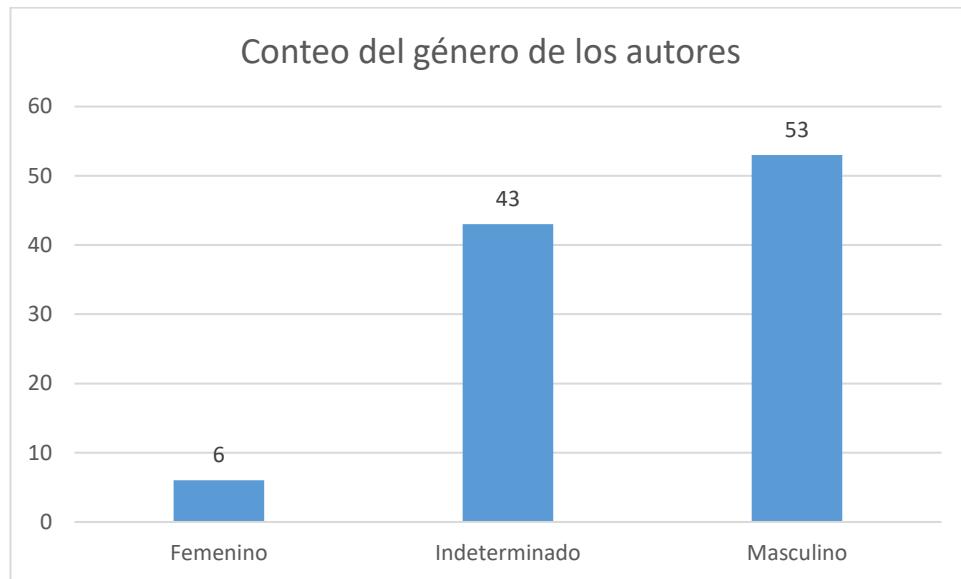


Gráfico 4. Conteo del género de los autores

Fuente: Elaboración propia

De acuerdo con el gráfico, se puede observar que, de los 102 autores estudiados, 53 son del género masculino. En segundo lugar, 43 de los autores no presentan un género determinado, ya que nos anónimos o presentan derechos reservados. Finalmente, solo 6 están registradas como de autoría femenina. Cabe resaltar que, de acuerdo con un análisis preliminar, varios de los intérpretes han sido denominados como autores, lo cual alteraría en cierta

medida estos resultados, sin embargo, este análisis supera la delimitación de esta tesis, por lo que se considera como un pendiente para futuras investigaciones.

4.3.3. Sobre los intérpretes

Los intérpretes de los yaravíes ayacuchanos son diversos, entre mujeres y varones. En esta medida, el análisis que se considera para la caracterización es la interpretación como solista o agrupación, ya que puede ser tomado en cuenta para la instrumentación o las texturas compositivas.

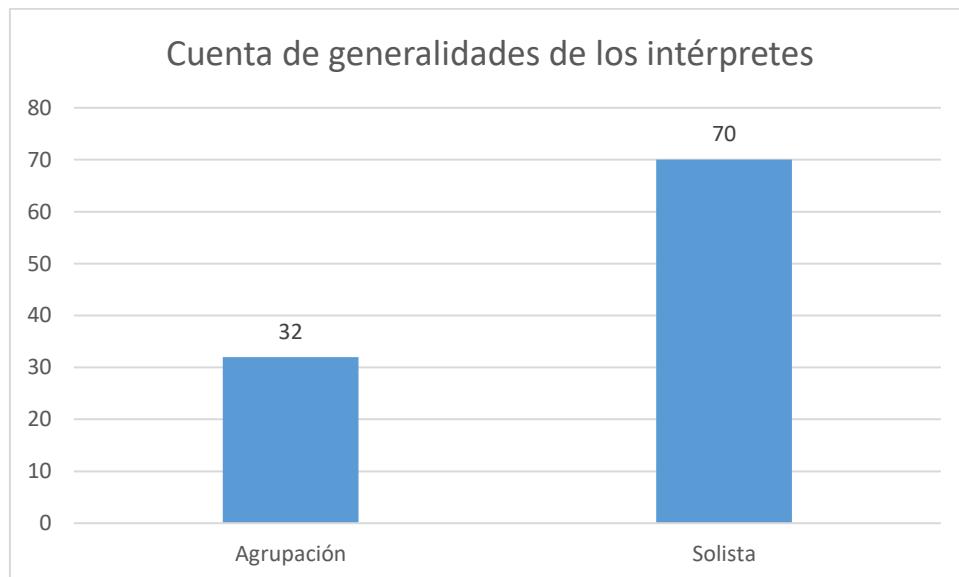


Gráfico 5. Cuenta de generalidades de los intérpretes

Fuente: Elaboración propia

De acuerdo con el gráfico, 70 de los 102 intérpretes son solistas. Por otro lado, 32 del total son una agrupación (considerando también a los dúos o tríos). En esta medida, la predisposición compositiva del yaraví ayacuchano podría estar direccionada a un formato de solista.

4.3.4. Sobre la transcripción

La transcripción que se analiza en la presente investigación ha sido llevada a cabo por los estudiantes que cursaron la asignatura de transcripción musical I y II que se desarrolló entre los años 2016 y 2021 en la Escuela Superior de Formación Artística Pública “Condorcunca” de Ayacucho, dirigido por el Mg. Pedro Ramón Castilla Huayhua. De esta manera, al ser una característica con múltiples factores, no es relevante extraer generalidades. Sin embargo, es importante que estas transcripciones pueden reflejar la proyección particular que cada estudiante ha tenido sobre la escucha de cada uno de los yaravíes, lo cual, visto desde un panorama global, podría entenderse como pequeños errores.

4.3.5. Sobre el tempo

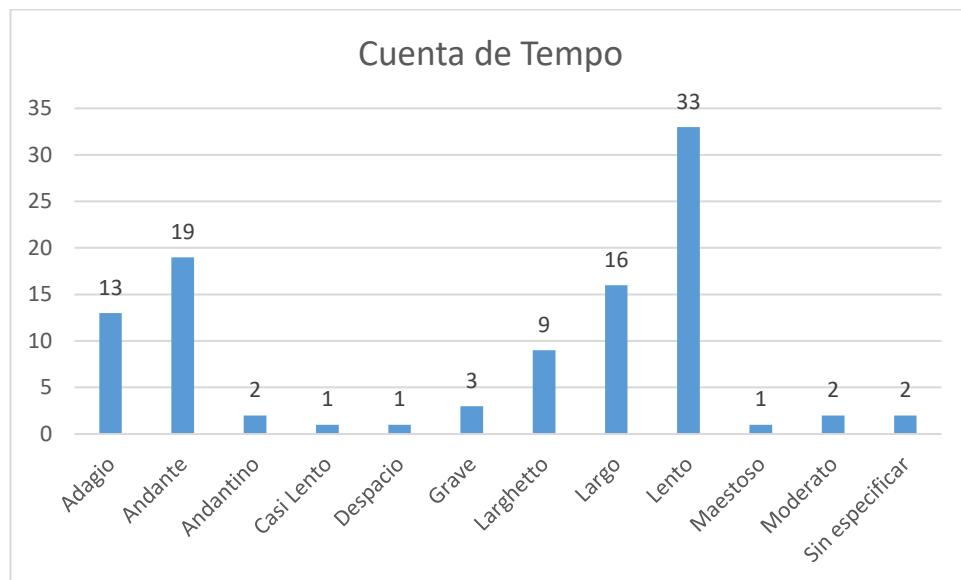


Gráfico 6. Cuenta de tempo

Fuente: Elaboración propia

Como se puede observar en el gráfico, la predisposición de los tempos en el yaraví ayacuchano va desde el Grave hasta el Moderato, cuyos BPM oscilan entre los 15 y los 104 aproximadamente. En esta medida, de los 102

yaravíes analizados, 33 utilizan el tempo Lento. En segundo lugar, 19 yaravíes utilizan el tempo Andante. En tercer lugar, 16 yaravíes utilizan el tempo Largo. En cuarto lugar, 13 yaravíes utilizan el tempo Adagio. En quinto lugar, 9 yaravíes utilizan el tempo Larghetto. Finalmente, el resto de los yaravíes consideran tempos Andantino, Casi lento, Despacio, Grave, Moderato y dos yaravíes sin especificar. Por otra parte, el indicador de carácter Maestoso ha sido utilizado en una oportunidad como indicador de tempo. En conclusión, el yaraví ayacuchano tiene una predilección por los tempos lentos en su composición e interpretación.

4.3.6. Sobre la tonalidad

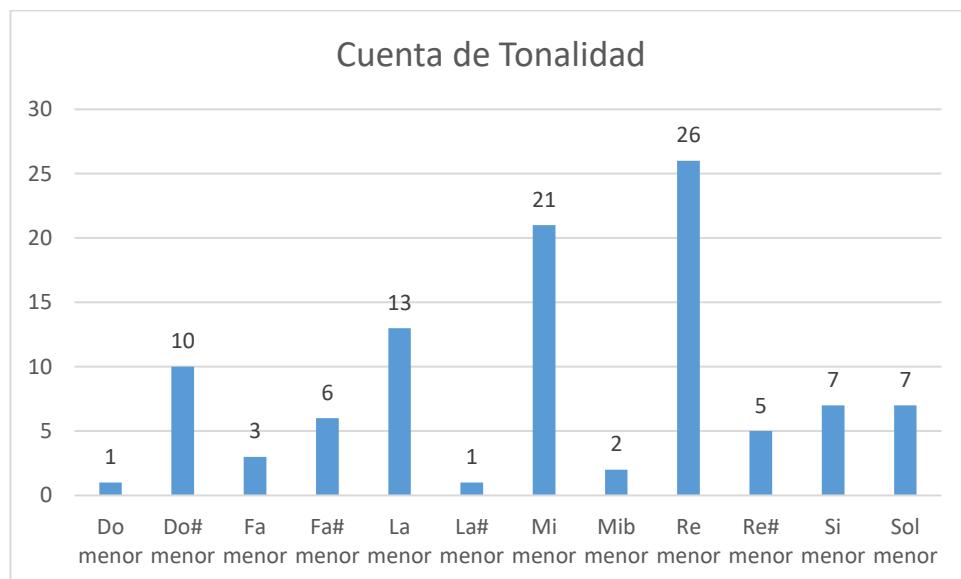


Gráfico 7. Cuenta de tonalidad

Fuente: Elaboración propia

Según el gráfico, la característica que resalta es que los 102 yaravíes estudiados cuentan con una tonalidad menor, en esta medida, se puede afirmar que el yaraví ayacuchano está compuesto en una tonalidad menor. Sin embargo, es importante resaltar que la especificidad del modo que usa el yaraví ayacuchano es una característica que sobrepasa los límites de esta investigación, quedando como un pendiente para futuras investigaciones.

De acuerdo con lo observable en el gráfico, de los 102 yaravíes estudiados, 26 han sido transcritos en una tonalidad de Re menor. En segundo lugar, 21 yaravíes han sido transcritos en tonalidad de Mi menor. En tercer lugar, 13 yaravíes han sido transcritos en tonalidad de La menor. En cuarto lugar, 10 yaravíes han sido transcritos en tonalidad de Do# menor. En quinto lugar, 7 yaravíes han sido compuestos en la tonalidad de Si y Sol menor respectivamente. En sexto lugar, 6 yaravíes han sido transcritos en la tonalidad de Fa# menor. Finalmente, 5 yaravíes han sido transcritos en la tonalidad de Re# menor. Por otra parte, el resto de los yaravíes estudiados, han sido transcritos en las tonalidades de Fa, Do, La# y Mib menor. En conclusión, el yaraví ayacuchano está compuesto en tonalidades menores que pueden variar de acuerdo con el carácter que quieren transmitir los compositores o intérpretes, de la misma manera, tomando en cuenta la tesitura de los intérpretes en los yaravíes cantados. Así mismo, las tonalidades que resaltan son: Re, Mi, La y Do# menor.

4.3.7 Sobre el número de compases

La media del número de compases estudiados en los 102 yaravíes es de 59.83, lo cual puede indicar que el número de compases promedio en cada yaraví ayacuchano es de 60. Sin embargo, es importante tomar en cuenta que varios de los yaravíes presentan una fuga de huayno, lo cual se analiza en el siguiente apartado.

4.3.8. Sobre la fuga de huayno

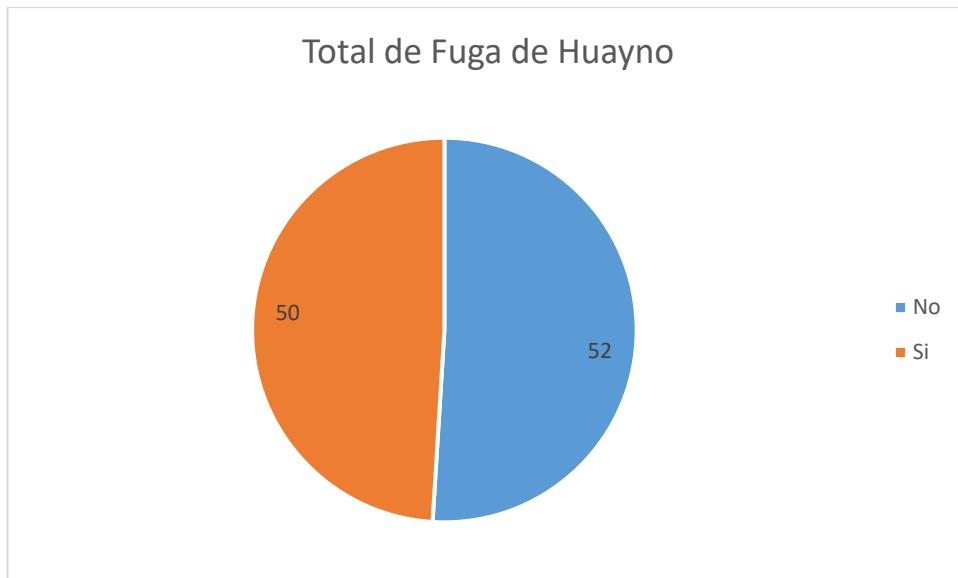


Gráfico 8. Total de fuga de huayno

Fuente: Elaboración propia

De acuerdo con el gráfico circular, se puede observar, que 52 de los 102 yaravíes estudiados no cuentan con una fuga de huayno, mientras que 50 yaravíes sí cuentan con una fuga de huayno. Esta cercanía de cifras podría indicar que la presencia o no presencia de una fuga de huayno dentro del yaraví ayacuchano dependerá del compositor o intérprete, de acuerdo con la intención o carácter del yaraví que presenta.

De acuerdo con el gráfico circular, se puede observar, que 52 de los 102 yaravíes estudiados no cuentan con una fuga de huayno, mientras que 50 yaravíes sí cuentan con una fuga de huayno. Esta cercanía de cifras podría indicar que la presencia o no presencia de una fuga de huayno dentro del yaraví ayacuchano dependerá del compositor o intérprete, de acuerdo con la intención o carácter del yaraví que presenta.

4.3.9. Detalles diversos

Dentro del análisis de los yaravíes, se encontraron detalles diversos que se especifican a continuación:

- Existe un yaraví que está transcrita en dos tonalidades (La# menor y La menor).
- Existe un yaraví que presenta cambio de tempos.
- Tres yaravíes no presentan letra, por lo que se entiende que son instrumentales.

4.3.10. Análisis de la forma compositiva

Para la extracción de los elementos compositivos del yaraví ayacuchano se seleccionaron los siguientes yaravíes que serán analizados a continuación:

- A Mi Madre - Oswaldo Castillo.
- Dolor - Vicente Mancilla.
- La Hoja Desprendida - Derechos Reservados.
- Pesadumbre - Carlos Saturnino Almonacid.
- Reír y Llorar – Anónimo.



Figura 1. Guía de análisis basado en las terminologías clave de Schenker (1935)

Fuente: Elaboración propia

A. Análisis del Yaraví Dolor.

| | |
|---------------|----------------------|
| A. Yaraví | : Dolor |
| Autor: | : Vicente Mancilla |
| Interprete | : Vicente Mancilla |
| Transcripción | : Gustavo F. Pretell |
| Tempo | : Lento |
| Tonalidad | : Fa menor |

Lento

A

I VI

B

I V I

B (Repetición)

14 15 16 17

A (Repetición)

21 22 23 24

B (Repetición)

28 29 30 31

Figura 2. Análisis Compositivo del Yaraví Dolor

Fuente: Elaborado a partir de Castilla (2016)

B. Análisis del Yaraví A Mi Madre.

| | |
|---------------|--------------------|
| A. Yaraví | : A Mi Madre |
| Autor: | : Oswaldo Castillo |
| Interprete | : Oswaldo Castillo |
| Transcripción | : Eduardo Paredes |
| Tempo | : Largo |
| Tonalidad | : Re menor |

Largo

Staff A: Measures 7-10. Divided into measures I (green), III (yellow), and I (orange).

Staff B: Measures 8-11. Divided into measures I (green), III (yellow), and I (orange).

Staff B (Repetición): Measures 14-17. Divided into measures V (green), III (yellow), and I (orange).

Figura 3. Análisis Compositivo del Yaraví A Mi Madre

Fuente: Elaborado a partir de Castilla (2016)

C. Análisis del Yaraví La Hoja Desprendida.

| | |
|---------------|--------------------------|
| A. Yaraví | : La Hoja Desprendida |
| Autor: | : Derechos Reservados |
| Interprete | : Lisset Gutierrez Picho |
| Transcripción | : Fredy B. Barbaran E. |
| Tempo | : Adagio |
| Tonalidad | : Re menor |

Adagio

A

I III

B

8

V III

VII I

Figura 4. Análisis Compositivo del Yaraví La Hoja Desprendida

Fuente: Elaborado a partir de Castilla (2016)

D. Análisis del Yaraví Pesadumbre.

| | |
|---------------|------------------------------|
| A. Yaraví | : Pesadumbre |
| Autor: | : Carlos Saturnino Almonacid |
| Interprete | : Voces de Huamanga |
| Transcripción | : Ruth García |
| Tempo | : Lento |
| Tonalidad | : Mi menor |

Lento

A

9

B

16

III VI I

Figura 5. Análisis Compositivo del Yaraví Pesadumbre

Fuente: Elaborado a partir de Castilla (2016)

E. Análisis del Yaraví Reír y Llorar.

| | |
|---------------|---------------------|
| A. Yaraví | : Reír y Llorar |
| Autor: | : Anónimo |
| Interprete | : Trio Ayacucho |
| Transcripción | : Flor M. Maccerhua |
| Tempo | : Lento |
| Tonalidad | : Mi menor |

Lento

Figura 6. Análisis Compositivo del Yaraví Reír y Llorar

Fuente: Elaborado a partir de Castilla (2016)

Conforme con el análisis compositivo que se realizó a estos cinco yaravíes, las generalidades pertinentes que se extraen para el desarrollo de la composición del yaraví Rosas Wayta, son la siguientes:

- Los cinco yaravíes presentan una forma binaria (A-B). De esta manera, aunque se puede generalizar esta forma, es importante tomar en cuenta que cada yaraví presenta particularidades como la reexposición o repetición de algunas frases.
- Los cinco yaravíes presentan un indicador de compás de 2/4. Sin embargo, en algunos casos, se puede evidenciar la presencia de indicadores de 1/4, los cuales son pertinentes en algunos casos particulares.
- El modelo de composición melódica que evidencian los yaravíes está conformado por motivos (pregunta y respuesta), semifrases (pregunta y respuesta) y frases. Además, se puede notar que algunos yaravíes muestran una estructura más compleja dentro de los motivos presentando reiteraciones en los motivos de pregunta o los motivos de respuesta, de acuerdo con la intención temática que quieren presentar.
- El círculo armónico principal que se puede identificar en los cinco yaravíes conforma los grados I – III(VI) – V(VII) – I. Sin embargo, es importante resaltar que en este análisis solo se contemplaron los grados principales en cada yaraví, quedando como tema pendiente de investigación un análisis armónico más profundo.
- Los motivos rítmicos recurrentes están conformados por síncopas y galopas. Además, la presencia de figuras más pausadas como la negra y blanca son recurrentes.
- Es frecuente el uso de calderones y apoyaturas breves. Entre los calderones usados se encuentra el short fermata y el fermata.



Figura 7. Tipos de Calderones presentes en el Yaraví Ayacuchano

Fuente: Elaboración propia

4.4. Contextualización

4.4.1. Composición de la pieza musical denominada Rosas Wayta

De acuerdo con la caracterización construida sobre el yaraví ayacuchano, el drama Helme y la perspectiva del personaje de Rosa, se procede con la composición del yaraví. En primer lugar, se toma la decisión de nombrar al yaraví como Rosas Wayta, que según el vocablo quechua Chanka hace referencia a la flor de la rosa, del cual deriva el nombre del personaje de Rosa en el drama Helme. En segundo lugar, se decide usar el tempo lento, al ser este uno de los más recurrentes en la composición del yaraví ayacuchano. En tercer lugar, se toma el compás de 2/4, ya que el análisis compositivo del yaraví ayacuchano lo muestra como uno de los más usados. En cuarto lugar, se decide componer el yaraví en tonalidad de re menor, al ser este uno de los más recurrentes en la interpretación del yaraví ayacuchano. Finalmente, se opta por añadir a la composición una fuga de huayno para el enriquecimiento temático de la obra.

- **Título:** Rosas Wayta.
- **Tempo:** Lento.
- **Indicador de compás:** 2/4
- **Tonalidad:** Re menor.
- **Fuga de huayno:** Sí presenta.

4.4.2. Sección A

A. Semifrase de pregunta

a) Motivo principal (Pregunta)



Figura 8. Motivo principal del Yaraví Rosas Wayta

Fuente: Elaboración propia

De acuerdo con el estudio que se realizó sobre el drama Helme, se tomó la decisión de enmarcar esta primera sección del yaraví Rosas Wayta, en el tema del matrimonio, para ello se tomó inspiración en el motivo principal de la Marcha Nupcial de "Sueño de una noche de verano" Op. 61, No. 9 (Mendelssohn, 1842) .

b) Motivo de respuesta.

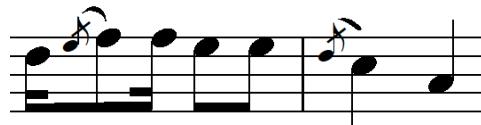


Figura 9. Motivo de respuesta del Yaraví Rosas Wayta

Fuente: Elaboración propia

El motivo de respuesta funciona, al igual que los yaravíes analizados, un complemento que da sentido de resolución a la intención que tiene el motivo de pregunta.

c) Semifrase de pregunta



Figura 10. Semifrase de pregunta del Yaraví Rosas Wayta

Fuente: Elaboración propia

En esta semifrase de pregunta, se puede evidenciar que se optó por el recurso del motivo de pregunta reiterativo, el cual, en tres oportunidades reitera el motivo principal que es resuelto en un solo motivo de respuesta.

B. Semifrase de respuesta

a) Motivo de pregunta 2

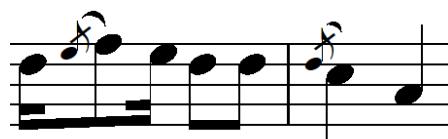


Figura 11. Motivo de pregunta 2 del Yaraví Rosas Wayta

Fuente: Elaboración propia

El motivo de pregunta de la semifrase de respuesta, busca seguir resolviendo lo planteado en la semifrase de pregunta, sin embargo, presenta una intención que, a su vez, denota un sentido de pregunta.

b) Motivo de respuesta 2



Figura 12. Motivo de respuesta 2 del Yaraví Rosas Wayta

Fuente: Elaboración propia

El motivo de respuesta 2, busca resolver el motivo de pregunta 2. Además, se utiliza el recurso del compás de 1/4 para completar la intención comunicativa y rítmica.

c) Semifrase de respuesta.



Figura 13. Semifrase de respuesta del Yaraví Rosas Wayta

Fuente: Elaboración propia

En una visión completa de la semifrase de respuesta, se puede notar que esta, a diferencia de la semifrase de pregunta, presenta una estructura simple con un solo motivo por cada intención comunicativa. Sin embargo, está presente la notación musical de casilla; de esta manera, en la primera casilla se busca quitarle el sentido de conclusión utilizando el tercer grado, mientras que en la segunda casilla se busca el sentido de conclusión utilizando el primer grado de la tonalidad.

De acuerdo con la caracterización del Yaraví Ayacuchano, se compuso la primera sección o frase (A) de la obra que está constituido por dos semifrases, de pregunta y respuesta, que a su vez cuentan cada una con motivos de pregunta y motivos de respuesta en diferentes estructuras

compositivas. La visión general de este primer periodo se muestra a continuación:



Figura 14. Sección A del Yaraví Rosas Wayta

Fuente: Elaboración propia

4.4.3. Sección B

A. Semifrase (Sección B)

a) Motivo de Pregunta (Sección B)



Figura 15. Motivo de pregunta (Sección B) del Yaraví Rosas Wayta

Fuente: Elaboración propia

El motivo de pregunta de la semifrase de pregunta en la sección B, de acuerdo con la caracterización del yaraví ayacuchano, sigue manteniendo la esencia comunicativa de la sección A, sin embargo, evoluciona a favor de la variabilidad rítmica y melódica de la pieza.

a) Motivo de respuesta (Sección B)

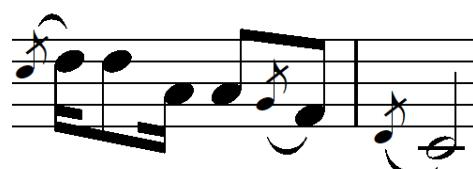


Figura 16. Motivo de respuesta (Sección B) del Yaraví Rosas Wayta

Fuente: Elaboración propia

Al igual que en la sección A, el motivo de respuesta busca resolver al motivo de pregunta manteniendo la esencia rítmica y melódica del motivo principal. Además, está direccionado hacia el espectro grave, buscando dar un sentido de previa conclusión.

b) Semifrase (Sección B)



Figura 17. Semifrase (Sección B) del Yaraví Rosas Wayta

Fuente: Elaboración propia

En un primer momento, esta semifrase utiliza dos motivos de pregunta consecutivos que realzan la intención comunicativa que se podría entender como el momento de incertidumbre cuando el personaje de Santos llega a la casa. Por otro lado, el motivo de respuesta se reitera en cuatro oportunidades, lo cual se puede entender como el intento desesperado del personaje de Rosa para dar una explicación de la situación que está ocurriendo. Es así como, el último motivo reiterativo de respuesta, resuelve en un primer grado más agudo, buscando culminar con la sección, pero dando paso a la fuga.

A diferencia de la sección A, esta segunda sección solo utiliza una semifrase, ya que el segundo acto de esta será representado por la fuga antes mencionada.

4.5.4. Sección C (Fuga de huayno)

De acuerdo con el análisis del feminicidio, se toma la decisión utilizar solo motivos que evoquen una sensación de pregunta en esta sección. Ello se debe a que, el acto de feminicidio que se presenta en el drama Helme, en la mayoría de las versiones no evidencia una conclusión en la que los implicados cumplan una condena por sus crímenes, más allá del remordimiento y los rasgos de psicosis evidenciados por el personaje de

Santos. Es así como, el uso exclusivo de motivos de pregunta, dejan a la audiencia una sensación de no conclusión.



Figura 18. Primer motivo de pregunta (Fuga de huayno) del Yaraví Rosas Wayta

Fuente: Elaboración propia

El primer motivo de pregunta de la fuga de huayno busca no alejarse de la estructura rítmica y melódica del yaraví. Si embargo su estilo interpretativo le aporta un carácter más ligero sin perder la emotividad de la intención comunicativa.



Figura 18. Segundo motivo de pregunta (Fuga de huayno) del Yaraví Rosas Wayta

Fuente: Elaboración propia

El segundo motivo de pregunta que se presenta en la fuga de huayno hace figuración de un quejido de llanto, que tal vez estuvo presente en el entorno que presenció el crimen.

A musical score for Section C of the fugue. The top part shows measures 1 through 36, which are mostly hidden. The bottom part begins at measure 37. It consists of two staves. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The second staff starts with a bass clef, a key signature of one flat, and a common time signature. Measure 37 begins with a eighth-note followed by a sixteenth-note. The score continues with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, with slurs and ties. Measures 38 and 39 show similar patterns. Measures 40 and 41 continue the rhythmic style. Measures 42 and 43 show a change in pattern, with more complex rhythms. Measures 44 and 45 continue the new pattern. Measures 46 and 47 show another change, with simpler rhythms. Measures 48 and 49 continue the new pattern. Measures 50 and 51 show a final change, with even simpler rhythms. Measures 52 and 53 conclude the section. The score ends with a repeat sign and the numbers "1." and "2." above the staff, indicating a repeat of the section.

Figura 19. Sección C (Fuga de huayno) del Yaraví Rosas Wayta

Fuente: Elaboración propia

En esta visión completa de la fuga de huayno, se puede notar como los motivos de pregunta antes expuestos, se reiteran con algunas variaciones, buscando, como antes se mencionó, dejar una sensación de no conclusión. Así mismo, se utiliza la notación de primera y segunda casilla, los cuales cumplen la fusión de buscar darle un cierre a la pieza.

4.4.5. Yaraví Rosas Wayta

Rosas Wayta

(Yaraví con Fuga de Huayno)

Autor: Rafael Quispe Gavilan

Lento

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37

Andante

Partitura 1. Rosas Wayta (Línea melódica)

Fuente: Elaboración propia

4.5. Contextualización

El texto proporcionado describe un evento trágico que tuvo lugar en la intendencia de Huamanga, en Ayacucho, Perú, durante mediados del siglo XIX. Este incidente, que culminó en la muerte de dos amantes a manos del esposo traicionado, ilustra claramente el contexto machista y patriarcal que prevalecía en esa época en la región.

En primer lugar, se observa cómo las normas culturales y sociales de la época favorecían claramente a los hombres, otorgándoles un poder y una autoridad significativos sobre las mujeres. Por ejemplo, se relata cómo Rosa, la joven amante, fue obligada por su madre a casarse con otro hombre, Jesús Santos, a pesar de su amor por Hermenegildo Santa Cruz, conocido como Helme. Este matrimonio forzado refleja la falta de autonomía de las mujeres para tomar decisiones sobre sus propias vidas y relaciones amorosas, lo cual era común en un contexto patriarcal.

Además, se evidencia la violencia de género y el control masculino sobre las mujeres. Jesús Santos, el esposo traicionado, ejerce su poder y autoridad sobre Rosa, su esposa, y la castiga por su supuesta infidelidad al regresar sorpresivamente y asesinarla junto a su amante, Helme. Esta reacción violenta y fatal revela cómo los hombres se sentían justificados para tomar medidas extremas para preservar su honor y reputación, incluso a costa de la vida de las mujeres.

En resumen, el relato del trágico suceso en Ayacucho durante mediados del siglo XIX refleja vívidamente el contexto cultural machista y patriarcal de la época, donde las mujeres eran subordinadas, controladas y castigadas por los hombres en nombre del honor y la moralidad. Esta historia ilustra la opresión y la violencia que caracterizaban las relaciones de género en ese contexto cultural específico.

4.6. Adaptación de la composición del yaraví Rosas Wayta a formato de Piano

Para la adaptación de la composición del yaraví Rosas Wayta a formato de piano, se ha tomado en cuenta el marco contraído sobre la composición

pianística en el capítulo II. Así mismo, el autor incorpora elementos estilísticos propios de su historial compositivo, lo cual busca darle una identidad propia al yaraví Rosas Wayta. De esta manera, se ha optado por transportar la composición a una tonalidad e Do menor, ya que esta, según la experiencia compositiva e interpretativa del autor, le aporta un mayor grado de emotividad a la pieza. De esta manera, se muestra a continuación la adaptación del yaraví el cual será descrito detalladamente en un posterior apartado.

Datos de la obra

- **Título:** Rosas Wayta.
- **Tempo:** Lento con variaciones.
- **Indicador de compás:** 2/4 con variaciones
- **Tonalidad:** Do menor.
- **Fuga de huayno:** Sí presenta.

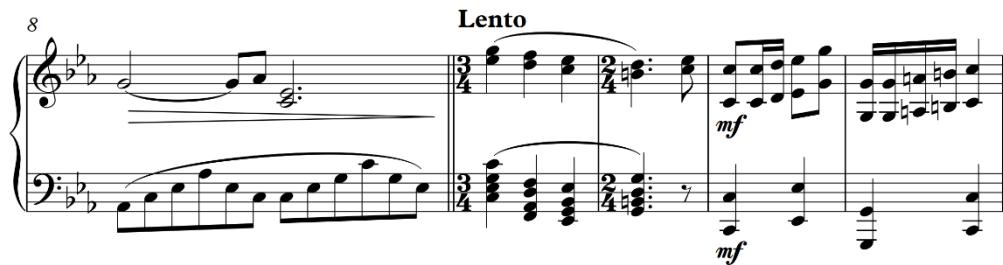
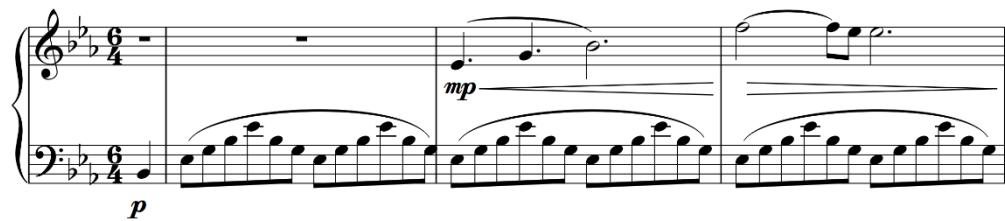
C4.8. Composición del Yaraví Rosas Huayta

Rosas Wayta

(Yaraví con Fuga de Huayno)

Autor: Rafael Quispe Gavilan

Andante dolce



2

25

31

1.

2.

Grave

Rumore o silenzio
a piacere

Lento

40

f

45

51

Andante (Huayno)

mf

mf

dim. a tempo.

dim. a tempo.

Partitura 2. Rosas Wayta (Composición para piano)

Fuente: Elaboración propia

4.7. Presentación de los resultados

4.7.1. Descripción del proceso compositivo y de arreglo musical

A. Introducción: Una hermosa joven

En la introducción, a la cual se titula como “Una hermosa joven”, se toma como referencia la descripción de Rosa, que, en las diferentes versiones de este drama, es descrita como una joven con características físicas que denotan belleza y características emocionales propias de su edad. En esta medida, para la representación de la juventud y belleza del Rosa, se tomó como referencia uno de los motivos más reconocibles del “Vals de las Flores” del ballet “El Cascanueces” de Tchaikovsky (1892). Este vals está contextualizado en el mundo de los sueños. Es así como, la juventud está frecuentemente asociada con la imaginación y la capacidad de soñar, y la música de Tchaikovsky podría resonar con la idea de explorar mundos fantásticos durante la juventud. En contraste con la intención compositiva del yaraví Rosas Wayta, se presenta este motivo en la tonalidad de do menor, para lograr proyectar un ambiente nostálgico y sombrío que presagia el desenlace de feminicidio del cual es víctima Rosa.



Figura 20. Introducción inspirada en Vals de las Flores de Tchaikovsky (1892)

Fuente: Elaboración propia

En la línea del bajo, se ha tomado como inspiración el Liebesträume No. 3, Notturno Liszt, (1848 - 1850), también conocido como Sueño de Amor. De esta manera, se busca hacer contraste entre la juventud y el entorno romántico en el que se presenta al personaje de Rosa. Además, se toma el indicador de 6/8 que presenta la pieza original para mantener el ritmo romántico que propone Liszt.



Figura 21. Introducción inspirada en el Sueño de Amor de Liszt, (1848 - 1850)

Fuente: Elaboración propia

La elección de las obras que se tomaron como inspiración, busca conectar con la audiencia y se sientan inmersos dentro de la juventud y estado emocional del Rosa en una época en la que los sentimientos propios son desestimados por la voluntad de los padres o el deseo opresor de los hombres que quieren ejercer control y poder sobre ella.

A continuación, se presenta un motivo que pretende introducir a la audiencia hacia el puente característico del yaraví ayacuchano.



Figura 22. Motivo de introducción al puente del Yaraví Ayacuchano

Fuente: Elaboración propia

Finalmente, se da pie a un puente que es característico en los yaravíes ayacuchanos.

Figura 23. Puente característico del Yaraví Ayacuchano (Adaptación al piano)

Fuente: Elaboración propia

Al buscar replicar la melodía y ritmo tradicional en estos puentes, se pretende conectar con la audiencia ayacuchana más conservadora, ya que es desafío aún, dejar atrás los estigmas que se tiene sobre la mujer y su rol dentro de una sociedad con características machistas como lo es Ayacucho.

B. Primer verso (Sección A): La imposición de un matrimonio

De acuerdo con la información recaba en las diferentes versiones en los que se relata el drama Helme, Rosa es obligada a casarse con el personaje de Santos. De esta manera, para reflejar el ambiente matrimonial, se toma como inspiración uno de los motivos más reconocibles dentro de la obra Marcha Nupcial de "Sueño de una noche de verano" Op. 61, No. 9 (Mendelssohn, 1842). Esta pieza escrita para la obra de teatro "Sueño de una noche de verano" de William Shakespeare, es a menudo utilizada para la entrada de la novia durante la ceremonia. Su tono festivo y su elegancia la convierten en una opción atemporal en este tipo de eventos. Sin embargo, bajo la intención comunicativa del yaraví Rosas Wayta, este motivo es presentado en una tonalidad menor, al igual que la introducción, para denotar tristeza sin que se pierda en la audiencia la significancia de la inspiración citada.



Figura 8. Motivo principal del Yaraví Rosas Wayta

Fuente: Elaboración propia

Los matrimonios en estas épocas, en su mayoría eran arreglados por los padres. Este hecho que aún en la actualidad persiste en algunos entornos, es defendido por un sector conservador de la población. He aquí la importancia de representarlo en una tonalidad menor, para buscar así, conectar con la audiencia y proyectar la tristeza que denotan este tipo de actos

que van en contra de la voluntad de muchas mujeres y varones y que rompen a su vez con el desarrollo humano en cada una de las víctimas.

En la parte del bajo, se utilizan acordes que acompañan la melodía principal y a la vez complementan los espacios largos de la melodía con notas en secuencia arpegiada.

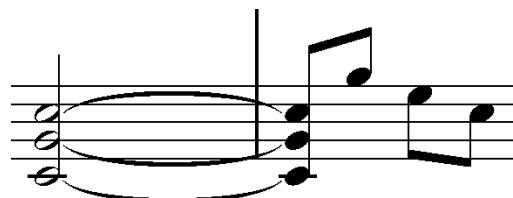


Figura 24. Línea de bajo del primer verso del Yaraví Rosas Wayta

Fuente: Elaboración propia

Finalmente, se da pie a otro puente que es característico en los yaravíes ayacuchanos, que busca nuevamente conectar con la tradicionalidad.



Figura 25. Segundo puente característico del Yaraví Ayacuchano

Fuente: Elaboración propia

C. Intermedio: Penumbra

Como intermedio entre el primer y segundo verso, se busca retratar la penumbra de la noche que anuncia el asesinato de Helme y el feminicidio de Rosa. En esta penumbra, algunas narraciones, tanto literarias como audiovisuales, retratan el silencio, así como el ladrido y aullido de los perros. En esta medida, se opta por el recurso de “Rumore o silenzio a piacere” que, traducido del italiano al español, se entiende como Ruido o silencio a

preferencia del intérprete. De esta manera, los intérpretes de esta obra, tiene libertad de expresar el silencio de la noche o el ruido disonante que se evidencia tras el aullido de los perros.



Figura 25. Rumore o silenzio a piacere

Fuente: Elaboración propia

La libertad que se le da al intérprete en esta parte busca también generar emotividad, ya que, hoy en día muchas personas siguen creyendo que los hechos ocurridos dentro del drama Helme, corresponde solo a un crimen pasional, dejando de lado el hecho de que se trata de un feminicidio, al ser Rosa asesinada solo por su condición de mujer, ya que, como se explicó con anterioridad, ella se encontraba en el medio de un conflicto de intereses.

A continuación del sueño, llega la hora en el que llega Santos tras tender una trampa para encontrar infraganti a su esposa. Tal como representa el guitarrista Raúl García Zárate en su Huayno titulado Helme (García, Helme, 2021), se usa el sonido característico que tocan los relojes en diferentes partes del mundo llamado melodía de Westminster" o "melodía de Cambridge" de Crotch (1793), que en esta composición se presenta con una intención oscura que marca la hora del crimen.



Figura 26. Melodía de Cambridge Oscura

Fuente: Elaboración propia

Este sonido característico, que se escucha en la mayoría de relojes de las iglesias de Ayacucho, pretende también, dar un sentido de familiaridad a la audiencia, denotando, de que este tipo de crímenes no es ajeno a nuestra realidad y es importante su abordaje desde la multidisciplinariedad.

D. Segundo verso (Sección B): La muerte

En este segundo verso, se ha buscado preservar la intención melódica y rítmica que se presenta en el primer verso. Sin embargo, para proyectar la intención comunicativa de muerte, en la línea del bajo se ha optado por uno de los motivos más reconocibles del tercer movimiento de la Sonata para piano No. 2 en si bemol menor, Op. 35, también conocida como la "Sonata Fúnebre" o Marcha Fúnebre de Chopin (1839).

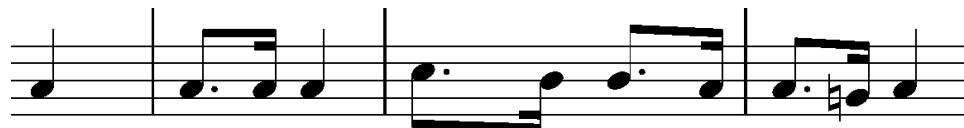


Figura 27. Línea de bajo inspirada en la Marcha Fúnebre de Chopin (1839)

Fuente: Elaboración propia

Esta sonata que se tomó como inspiración, refleja la melancolía y la expresividad romántica de Chopin, influída por el clima político y social de la época, así como por la muerte del poeta polaco Adam Mickiewicz. La pieza ha perdurado como una de las composiciones más destacadas y emocionales de Chopin, con su segundo movimiento, la Marcha Fúnebre, siendo particularmente conmovedor y reconocible. Es así como, calza perfectamente para retratar el crimen y conectar emocionalmente con la audiencia académica y conservadora.

A continuación, los motivos de respuesta en este verso son acompañados en el bajo con una inspiración rítmica de una sección del Réquiem en re menor, K. 626, conocida como Lacrimosa de Mozart (1791). Este acompañamiento logra concretar la intención comunicativa de muerte que se quiere proyectar en este verso instrumental.



Figura 28. Línea de bajo inspirada en la Lacrimosa de Mozart (1791)

Fuente: Elaboración propia

Esta obra que se toma como inspiración, fue compuesto durante los últimos meses de la vida del compositor Mozart, el cual, no logró completar la pieza antes de su fallecimiento, y otros músicos, como Franz Xaver Süssmayr, la finalizaron. En esta medida, se representa un paralelo con el destino devastador de Rosa, a la cual se le arrebata la vida en plena juventud y es a cargo de propuestas como Rosas Wayta, que se busca reivindicar su papel de víctima dentro de la historial regional y no solo mostrarla como la figura de la traición, como se proyecta en otros medios.

E. Fuga: Feminicidio

Concluida la narración musical del drama Helme a través del yaraví, se utiliza la fuga de huayno para retratar el feminicidio y como este deja una sensación de incertidumbre, duda y coraje en las personas que se encuentran en el entorno de este tipo de crímenes. Para ello, se ha utilizado el recurso de solo utilizar motivos de pregunta, tal como se explicó en una sección anterior. De esta manera, para dar pie a este huayno, se toma como referencia el puente o también llamado coda que se utiliza en el huayno ayacuchano y que es perfectamente interpretado por en la pieza Adiós Pueblo de Ayacucho de García (2010). Así mismo, se complementa este puente con la coda que se presenta en la interpretación pianística del huayno For de la Chirimoya de Mendieta (2015).



Figura 29. Coda de introducción al huayno inspirado en García (2010) y Mendieta (2015)

Fuente: Elaboración propia

Como se explica en el marco teórico, en muchas oportunidades se utiliza la fuga de huayno como pie a que una fiesta continúe después del carácter emotivo y pausado del yaraví. En esta oportunidad, no se quiere proyectar la continuidad de una fiesta, sino el surgimiento de una lucha por la reivindicación del derecho de las mujeres.

Tras la fuga, se concluye los dos últimos compases del arreglo para piano, inspirado en el final de la obra Danza Macabra de Saint-Saëns (1874).

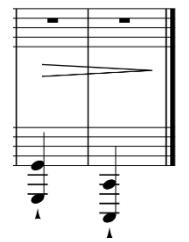


Figura 30. Final inspirado en Saint-Saëns (1874)

Fuente: Elaboración propia

La elección de esta obra como inspiración para el cierre de Rosas Wayta está meticulosamente cuidada, ya que esta obra musical es conocida por representar la personificación de la Muerte llamando a personas de todas las clases sociales a un baile macabro. Es así como, es utilizada como recurso simbólico para narrar la historia de una vida interrumpida violentamente, representando el doloroso final de una víctima de feminicidio.

DISCUSIÓN

Los antecedentes de la investigación proporcionados abordan diferentes aspectos relacionados con la música y su influencia en la sociedad, especialmente en temas relacionados con el género y la violencia. Aunque cada estudio se enfoca en un área específica, como el feminicidio, la tradición campesina, el activismo contra la violencia hacia las mujeres, el reguetón y la estructura musical, se pueden encontrar similitudes y diferencias entre ellos. Así tenemos que todos los antecedentes se enfocan en temas sociales y culturales, todos los estudios analizan la música en relación con aspectos sociales y culturales de la sociedad. Se exploran temas como la violencia de género, los estereotipos de género, el activismo feminista y la influencia cultural en la música. La mayoría de los estudios utilizan metodologías cualitativas, como análisis de contenido, entrevistas y observación participante, para recopilar datos y obtener una comprensión profunda de los fenómenos estudiados. Se hace hincapié en contextualizar los fenómenos musicales dentro de un contexto histórico y cultural específico, lo que permite una comprensión más completa de su impacto en la sociedad.

Por otro lado los antecedentes también presentan algunas diferencias como que cada estudio aborda un tema específico relacionado con la música y la sociedad, como el feminicidio en la música sertaneja, la tradición campesina en la música de base campesina, el activismo contra la violencia hacia las mujeres en organizaciones locales, los estereotipos de género en el reguetón y la estructura musical de una pieza clásica. Los estudios varían en el nivel de análisis, desde el análisis de contenido de letras de canciones hasta el análisis estructural de obras musicales y la exploración de prácticas y movimientos sociales en comunidades locales. Así también los estudios se llevan a cabo en diferentes contextos geográficos y culturales, incluyendo Brasil, Perú y Ecuador, lo que refleja la diversidad de perspectivas y experiencias en diferentes regiones del mundo. Finalmente, aunque los antecedentes de investigación abordan temas diversos y se centran en

diferentes contextos geográficos y culturales, comparten un enfoque común en la exploración de la música como una expresión cultural que refleja y reproduce aspectos sociales y culturales de la sociedad.

CONCLUSIONES

PRIMERO: Por medio de cada una de las partes de esta investigación, se logró componer un yaraví ayacuchano para piano inspirado en el drama Helme desde la perspectiva del personaje de Rosa. Esto se consiguió mediante un estudio meticuloso del yaraví ayacuchano, así como los hechos del drama Helme desde la mirada del personaje de Rosa. Es así como, la emotividad y teatralidad del yaraví ayacuchano, fue capaz de visibilizar problemáticas sociales como el que enfrentó Rosa en este drama.

SEGUNDO: A través del análisis, se logró identificar las características más resaltantes y relevantes del yaraví ayacuchano, las cuales, se pueden generalizar para un proceso compositivo. En el análisis exhaustivo, se examinó la disposición de los títulos de los yaravíes, revelando que la mayoría consiste en una o dos palabras. Se identificaron distintas características temáticas, resaltando 37 con un enfoque descriptivo, 22 con connotaciones sensitivas, 17 de naturaleza figurativa y 12 con direcciones específicas. De manera destacada, únicamente dos títulos están en quechua, sugiriendo una

valiosa oportunidad para la revalorización de este idioma. Se exploraron los autores, registrando un total de 59, con 5 presentando derechos reservados y 38 manteniendo su anonimato. La distribución de género reveló la presencia de 53 autores masculinos, 43 sin determinar y 6 femeninos. En el ámbito de la composición musical, se destacó la participación de 70 solistas y 32 en agrupaciones. Los tempos predilectos fueron Lento, Andante, Largo y Adagio. Todos los yaravíes estudiados compartieron la tonalidad menor, siendo Re menor la más común. La media de compases se situó en 60, y se observó que 50 yaravíes incluyen una fuga de huayno. Detalles adicionales abarcaron la presencia un yaraví con cambio tonalidad, así como, un yaraví con cambios de tempo y tres yaravíes sin letra.

Por otro lado, el análisis compositivo de los cinco yaravíes reveló generalidades significativas que influyeron en el desarrollo del yaraví "Rosas Wayta". Todos siguieron una estructura binaria (A-B), aunque con particularidades como repeticiones de frases. En cuanto al compás, tres indicaron 2/4, aunque en circunstancias específicas se evidenciaron indicadores de 1/4. La composición melódica siguió un modelo de motivos, semifrases y frases, con variaciones complejas. El círculo armónico principal abarcó los grados I - III(VI) - V(VII) - I. Los motivos rítmicos recurrentes incorporaron síncopas y galopas, junto con figuras más pausadas como negras y blancas. El uso frecuente de calderones y apoyaturas breves, como el short fermata y la fermata, contribuyó a la riqueza y expresividad de la composición. Este análisis detallado no solo proporcionó una comprensión profunda de las características comunes en los yaravíes estudiados, sino que también arrojó luz sobre los elementos específicos que influyeron en la creación del yaraví "Rosas Wayta".

TERCERO: Se logró describir la influencia de la perspectiva del personaje de Rosa perteneciente al drama Helme, sobre las decisiones de composición del yaraví ayacuchano para piano. Es así como, se aplicó una cuidadosa caracterización que involucró la elección del nombre, tempo, compás y tonalidad. En esta medida, se decidió titular el yaraví como "Rosas Wayta" en referencia a la flor de la rosa, conectando así con el personaje Rosa

en el drama. Se optó por un tempo lento, compás de 2/4 y tonalidad de re menor, la cual se transformó en do menor para añadir emotividad a la composición, siguiendo patrones recurrentes en el yaraví ayacuchano. La obra se enriqueció temáticamente mediante la adición de una fuga de huayno. La sección A presenta motivos de pregunta y respuesta, inspirados en la Marcha Nupcial de "Sueño de una noche de verano". La sección B evoluciona manteniendo la esencia comunicativa con variaciones rítmicas y melódicas, representando momentos de incertidumbre y desesperación en la trama. La sección C, una fuga de huayno, refleja la falta de conclusión en el feminicidio, utilizando exclusivamente motivos de pregunta para dejar una sensación de no resolución. Los motivos se repiten con variaciones, aportando un cierre emotivo a la pieza.

CUARTO: Se ha logró utilizar técnicas de composición para reflejar los aspectos emocionales y narrativos del drama Helme desde la perspectiva del personaje de Rosa en un yaraví ayacuchano para piano. En este sentido, el arreglo para piano en base a la composición melódica del yaraví Rosas Wayta, siguió la técnica compositiva de cita o referencia musical que permitió reflejar las distintas emociones que se presentan dentro de cada una de las etapas del drama Helme. La introducción, titulada "Una hermosa joven", se inspiró en el "Vals de las Flores" de Tchaikovsky y el Liebesträume No. 3 de Liszt para evocar la juventud y belleza de Rosa, conectando con tradiciones musicales. En el primer verso, que aborda la imposición de un matrimonio, se utilizó la Marcha Nupcial de Mendelssohn en tonalidad menor para transmitir la tristeza de un compromiso forzado, mientras que el intermedio, titulado "Penumbra", reflejó la oscuridad previa al crimen, ofreciendo al intérprete la libertad de expresar silencio o sonidos disonantes, la cual confluye en la melodía de Cambridge que es representada de manera sombría, añadiendo mayor sensación de desolación a la obra. El segundo verso, que narra la muerte, se empleó la Marcha Fúnebre de Chopin y la Lacrimosa de Mozart para añadir melancolía y emotividad. La fuga, centrada en el feminicidio, se inspiró en Adiós Pueblo de Ayacucho y la coda de Flor de la Chirimoya, mientras que el final se basó en la Danza Macabra de Saint-Saëns, simbolizando la

interrupción trágica de una vida. Este minucioso proceso buscó no solo conectar con la audiencia, sino también destacar la lucha contra estigmas y la reivindicación de los derechos de las mujeres en la obra.

QUINTO: Se logró describir el proceso compositivo del yaraví Rosas Wayta inspirado en el drama Helme desde la perspectiva del personaje de Rosa, para contribuir al enriquecimiento del discurso académico y cultural en Ayacucho, proponiendo recomendaciones para desafiar estereotipos de género a través de la música. Es así como, la composición del yaraví "Rosas Wayta" se destaca por su cuidadoso proceso compositivo y de arreglo musical, enriqueciendo el discurso académico y cultural en Ayacucho. La selección de motivos de reconocidas obras clásicas, como el "Vals de las Flores" de Tchaikovsky o la Marcha Fúnebre de Chopin, fusionados con elementos propios del folclore ayacuchano, aportó una dimensión única a la pieza. El uso estratégico de tonalidades menores, junto con la libertad interpretativa en el intermedio titulado "Penumbra", permitió abordar temáticas sensibles como el feminicidio y desafiar estereotipos de género. La inclusión de puentes característicos de los yaravíes ayacuchanos y la referencia a piezas locales como Adiós Pueblo de Ayacucho demostraron un esfuerzo por conectar con la tradición musical de la región. Para contribuir aún más al enriquecimiento del discurso y desafiar estereotipos, se sugirió una mayor difusión y promoción de obras que aborden temáticas de género en eventos culturales locales y la incorporación de elementos de empoderamiento femenino en la música tradicional, fomentando así una reflexión profunda sobre la realidad y los desafíos que enfrentan las mujeres en la sociedad ayacuchana.

RECOMENDACIONES

Se sugiere llevar a cabo una investigación más detallada sobre la armonía utilizada en los yaravíes ayacuchanos. Más allá de la afirmación de que están compuestos en tonalidades menores, se recomienda explorar la especificidad del modo utilizado, desentrañando detalles más complejos de la armonía presente en cada obra.

La presencia o ausencia de la fuga de huayno en los yaravíes y su conexión con la intención o carácter del compositor o intérprete emerge como un área prometedora de investigación. Se propone indagar cómo la inclusión o exclusión de la fuga de huayno podría influir en la interpretación y mensaje emocional de las obras.

Dado que solo dos títulos de los yaravíes analizados están en quechua, se sugiere una exploración más amplia y profunda de la inclusión de este idioma en la composición musical. Esto podría ofrecer una oportunidad valiosa

para la revalorización y preservación del quechua en el contexto musical ayacuchano.

La investigación utiliza como base datos los yaravíes de los seis primeros tomos del libro Trascipción de formas musicales ayacuchanas que fueron publicados entre los años 2016 y 2021. Hasta la actualidad, gracias al Mg. Pedro Ramón Castilla Huayhua, han surgido nuevos tomos con valiosa información, tanto en torno al yaraví ayacuchano, como otras formas musicales ayacuchanas. Es así como, se sugiere aprovechar este meritorio material para futuras investigaciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adler, S. (2016). *The Study of Orchestration*. W. W. Norton & Company.
- Alan, D. (2010). Apuntes para una historia de los himnos quechuas del Cusco. *Chungará (Arica)*, 42(1), pp. 147-155.
<https://doi.org/http://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562010000100026>
- Alcántara, Y. (2019). Una aproximación a la música andina: El huaino, el harawi y el yaraví. *Tesis (Lima)*.
<https://doi.org/https://doi.org/10.15381/tesis.v11i12.18654>
- Aliaga, E. (2015). *Las Tradiciones de Huamanga y otros textos de don Néstor Cabrera Bedoya*. Multiservicios Publigráf.
- Ángeles, F. E. (2019). *Estereotipos, roles de género y expresiones de violencia en relación a la música: el caso del reggaetón entre jóvenes limeños*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
<http://hdl.handle.net/20.500.12404/15687>
- Arguedas, J. (1940/1985). El Charango: Historias Y Tradiciones Vivas. pp. 299-304. <https://doi.org/https://doi.org/10.2307/j.ctv92vpkm.18>
- Bach, J. (1738). *El Arte de la Fuga*. Varias ediciones.
- Bartók, B. (1981). *Hungarian Folk Music*. University of California Press.
- Castilla, P. (2016). *Transcripción de Formas Musicales Ayacuchanas I*. Escuela Superior de Formación Artística Pública Condorcunca de Ayacucho.

- Castilla, P. (2017). *Transcripción de Formas Musicales Ayacuchanas II.*
Escuela Superior de Formación Artística Pública Condorcunca de Ayacucho.
- Castilla, P. (2018). *Transcripción de Formas Musicales Ayacuchanas III.*
Escuela Superior de Formación Artística Pública Condorcunca de Ayacucho.
- Castilla, P. (2019). *Transcripción de Formas Musicales Ayacuchanas IV.*
Escuela Superior de Formación Artística Pública Condorcunca de Ayacucho.
- Castilla, P. (2020). *Transcripción de Formas Musicales Ayacuchanas V.*
Escuela Superior de Formación Artística Pública Condorcunca de Ayacucho.
- Castilla, P. (2021). *Transcripción de Formas Musicales Ayacuchanas VI.*
Escuela Superior de Formación Artística Pública Condorcunca de Ayacucho.
- Chopin, F. (1839). *Sonata para piano No. 2 en si bemol menor, Op. 35.*
Dominio Público.
- Código Penal del Perú. (1991). *Decreto Legislativo N° 635.*
<https://lpderecho.pe/codigo-penal-peruano-actualizado/>
- Congreso de la República. (2011). *Ley N° 29735. Ley que regula el uso, preservación, desarrollo, recuperación, fomento y difusión de las lenguas originarias del perú.* Estado Peruano.

<https://centroderecursos.cultura.pe/es/registrobibliografico/ley-n%C2%B0-29735-ley-que-regula-el-uso-preservaci%C3%B3n-desarrollo-recuperaci%C3%B3n>

Coro de la Basílica Catedral (2021). Mamallay. Ayacucho.

https://www.youtube.com/watch?v=00C3_F5fkGE

Crotch, W. (1793). *Westminster*.

Denzin, N. (2010). *The Qualitative Manifesto: A Call to Arms*. Left Coast Press.

https://books.google.com.pe/books/about/The_Qualitative_Manifesto.html?id=yWDOQgAACAAJ&redir_esc=y

El Peruano. (2016, Junio 27). *Ayacucho según Falconí*.

<https://www.elperuano.pe/noticia/43228-ayacucho-segun-falconi>

El Peruano. (2023, Septiembre 11). *El Peruano*.

<https://www.elperuano.pe/noticia/222696-reportan-110-feminicidios-en-el-transcurso-del-2023#:~:text=Reportan%20110%20feminicidios%20en%20el%20transcurso%20del%202023>

Espectáculos Culturales. (2012, Diciembre 17). *Espectáculos Culturales*.

Con éxito se realizó el Tercer Festival de Compositores del Yaraví Ayacuchano: <https://espectaculos.deperu.com/2012/12/con-exito-se-realizo-el-tercer-festival.html>

Eyzaguirre, A. (2019). El yaraví como gesta poético musical.

<http://www.alberdi.de/YaraPoetMusicEyzaRY20.pdf>

Fernández, M. C., & Morales, R. (2018). *Transversalidad de la violencia*

género. Una respuesta criminológica, social y jurídica. AMEC

Ediciones. https://www.researchgate.net/profile/Maria-Cristina-Fernandez-Laso/publication/330039128_Las_raices_historicas_de_la_violencia_de_genero/links/5f27de6f299bf134049c8460/Las-raices-historicas-de-la-violencia-de-genero.pdf#page=10

García, R. (2010). *Adiós Pueblo de Ayacucho*. YouTube:

<https://www.youtube.com/watch?v=w2uy1SF06fg>

García, R. (2021). *Helme*. YouTube:

https://www.youtube.com/watch?v=K6yZpgyng_A

Geertz, C. (1973). *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. Basic

Books, Inc., Publishers.

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5781397/mod_resource/content/1/Geertz_Clifford_The_Interpretation_of_Cultures_Selected_Essays%20%281%29.pdf

Guevara, T. (2016). *YouTube*. Pelicula ayacuchana helme reel toro guevara:

https://www.youtube.com/watch?v=SEohFrYyl_o

Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, P. (2014). *Metodología de la*

investigación. McGraw-Hill Education. <https://www.esup.edu.pe/wp-content/uploads/2020/12/2.%20Hernandez,%20Fernandez%20y%20B>

aplista-

Metodolog%C3%ADa%20Investigacion%20Cientifica%206ta%20ed.pdf

INEI. (2022). *Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI)*.

<https://m.inei.gob.pe/prensa/noticias/147-victimas-de-feminicidio-se-registraron-en-el-ano-2022-14592/#:~:text=El%20Instituto%20Nacional%20de%20Estad%C3%A0stica,registrado%20en%20el%20a%C3%B3o%202021>

14592/#:~:text=El%20Instituto%20Nacional%20de%20Estad%C3%A0stica,registrado%20en%20el%20a%C3%B3o%202021.

Kennan, K., & Grantham, D. (2014). *Orchestration*. Prentice Hall.

Kerman, J. (1985). *Contemplating music: Challenges to musicology*. Harvard University Press.

https://monoskop.org/images/3/32/Kerman_Joseph_Contemplating_Music_Challenges_to_Musicology.pdf

LaRue, J. (2004). *Análisis del estilo musical*. Idea Books.

<https://www.elargonauta.com/libros/analisis-del-estilo-musical/978-84-8236-291-5/>

Latham, A. (2017). *Diccionario enclopédico de la música*. Fondo de Cultura Económica.

Liszt, F. ((1848 - 1850)). *Liebestraum*.

Márquez, I. (2021). *Análisis de la estructura musical de la melodía del interludio orquestal “La Meditacion de Thais” dirigido a estudiantes del Semestre V de la Carrera de Educación Artística de la Escuela*

Superior de Formación Artística Pública “Condorcunca” de Ayacucho.

ESFAP-C. <https://repositorio.esfa-c.edu.pe/result/analisis-de-la-estructura-musical-de-la-melodia-del-interludio-orquestal-la-meditacion-de-thais-dirigido-a-estudiantes-del-semestre-v-de-la-carrera-de-educacion-artistica-de-la-escuela-superior-de-formacion-artisti>

Mata Peralta, J. (1964). *Tradiciones de Huamanga, Volumen 1*. La Miniatura.

Mendelssohn, J. L. (1842). *Sueño de una noche de verano*.

Mendieta, O. (2015). *La Flor de la Chirimoya*. Instrumental Andean Music.

Mendoza, Z. (2006). *Crear y sentir lo nuestro: folclor, identidad regional y nacional en el Cuzco, siglo XX*. Fondo Editorial PUCP.

Ministerio de Cultura. (2009, Agosto 22). *Resolución Directoral Nacional N.º 1222/INC*. Retrieved Julio 16, 2023, from Declaratorias del Patrimonio Cultural de la Nación:
<http://administrativos.cultura.gob.pe/intranet/dpcn/consulta.jsp?pagina=16>

Mozart, W. (1791). *Réquiem en re menor, K. 626*. Dominio Público.

Municipalidad Provincial de Huamanga. (2022, Setiembre 8). *Festival de la Canción Ayacuchana "Buscando Nuevos valores"*.

<https://munihuamanga.gob.pe/realizan-lanzamiento-del-xxviii-festival-de-la-cancion-ayacuchana-buscando-nuevos-valores/>

Naciones Unidas. (2023, Octubre 23). *Noticias ONU*.

<https://news.un.org/es/story/2023/10/1525152>

Ojeda, C. (2011). *Vida, pasión, decadencia y muerte del pasillo popular clásico ecuatoriano*. Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.

Oré, H. (2019). *Software web que brinda información sobre la música ayacuchana, región Ayacucho, 2019*. Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga.

<https://doi.org/http://repositorio.unsch.edu.pe/handle/UNSCHE/3667>

Pardo, K. M. (2020). *Construcción de sentidos y usos sociales del Yaraví en el período 1870 a 1930*. Universidad Central del Ecuador.

Pareyón, G. (2001). *Diccionario Enciclopédico de Música en México*. In Journal of Chemical Information and Modeling.

<https://doi.org/https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>

Peña, C. P. (2022). *El activismo contra la violencia hacia las mujeres en el caso de la Federación de Mujeres Adolescentes y Jóvenes de Ayacucho (FEMAJ)*. Pontificia Universidad Católica del Perú.

<http://hdl.handle.net/20.500.12404/22153>

Perú, C. P. (1991). *Decreto Legislativo N° 635*. <https://lpderecho.pe/codigo-penal-peruano-actualizado/>

Piston, W. (1987). *Armonía*. Norton & Company.

Porras, R. (1946, Julio 28). Notas para una biografía del yaraví. *El Comercio*.
https://sisbib.unmsm.edu.pe/BibVirtual/libros/linguistica/legado_quechua/notas_para.htm

Quispe, L. (2023, Agosto 15). SER.PE. <https://www.noticiasser.pe/violencia-contra-la-mujer-crece-en-ayacucho>

RAE. (2023). *Real Academia Española*. <https://dle.rae.es>

Ramírez, O. (2021). *Cantos de Romeral: Un acercamiento a la tradición campesina en Sibaté desde la composición de tres piezas para ensamble de cámara*. Universidad Pedagógica Nacional.
<http://repository.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/16370/Cantos%20de%20Romeral%20composici%C3%B3n%20de%20tr%C3%A9s%20piezas%20para%20ensamble%20de%20c%C3%A1mara.pdf?sequence=4&isAllowed=y>

Rengifo, D. (2022). Nación e identidad hacia el primer centenario de la independencia del Perú: La ópera Ollanta y el resurgimiento del teatro histórico en Lima 1900-1921. *Revista de Ciencias Sociales Ambos Mundos*(3), pp. 65-73.

<https://doi.org/https://doi.org/10.14198/ambos.20773>

Ribeiro, J. C., Almeida, S. A., & Angulo, D. C. (2023). O feminicídio propagado nas músicas do gênero sertanejo e suas consequências na sociedade. *JNT - Facit Business and Technology Journal*, 2(47), 719-735.

<https://jnt1.websitese seguro.com/index.php/JNT/article/view/2681/1829>

- Rimsky-Korsakov, N. (1964). *Principles of Orchestration*. Dover Publications.
- Rosen, C. (1990). *El Estilo Clásico*. Alianza Editorial.
- Saint-Saëns, C. (1874). *Danza Macabra*. Dominio Público.
- Salas, J. (2021, 18 03). *YouTube*. Rikchari Helme:
<https://www.youtube.com/watch?v=byri69ob5a0>
- Salgado. (2007). Investigación cualitativa: diseños, evaluación del rigor metodológico y retos. (Sicelo, Ed.) *Liberabit*.
- Schenker, H. (1935). *Der freie Satz*. Nueva York: Schirmer Books, 1979.
- Schoenberg , A. (1963). *Ejercicios preliminares de contrapunto*. EDITORIAL LABOR.
- Schoenberg, A. (1967). *Fundamentos de la Composición Musical*. Belmont Music Publishers.
- SWI swissinfo.ch. (2023, Setiembre 10). *SWI swissinfo.ch*.
https://www.swissinfo.ch/spa/per%C3%BA-violencia_per%C3%BA-registr%C3%B3-110-casos-de-feminicidio-y-100.000-de-violencia-familiar-en-2023/48800926#:~:text=%2D%20Per%C3%BA%20ha%20registrado%20110%20casos,y%20Poblaciones%20Vulnerables%2C%20Nancy%20Tolentino
- Tacuri, C., & Mosquera, M. (2018). La producción audiovisual como medio de difusión de la música nacional Audiovisual. *INNOVA*, 3(1), pp. 42-54.
<https://www.academia.edu/download/72446034/550.pdf>

Tchaikovsky, P. I. (1892). *Valse des fleurs*.

Tutaya, L. T. (2015). *El Heral Literario*. Tradiciones de Huamanga "Helme":

<https://heraldoliterio.blogspot.com/>

Vega, Z. (2022, Junio 24). Raíces del Yaraví. *Quipu Virtual*(108).

<https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/3318461/Boletininternacional108.pdf.pdf>

Vivanco, L. (2005). Poética. *Revista de Filosofía*, 23(50).

[http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0798-11712005000200008&lng=es&tlang=es.](http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0798-11712005000200008&lng=es&tlang=es)

ANEXOS

MATRIZ DE CONSISTENCIA

TÍTULO: "ROSAS WAYTA: COMPOSICIÓN DE UN YARAVÍ AYACUCHANO PARA PIANO INSPIRADO EN EL DRAMA HELME DESDE LA PERSPECTIVA DEL PERSONAJE DE ROSA".

INVESTIGADOR: Bach. Rafael Quispe Gavilan.

| PROBLEMA | OBJETIVO | CATEGORÍAS | METODOLOGÍA |
|--|--|---|--|
| GENERAL ¿Cómo componer un yaraví ayacuchano para piano inspirado en el drama Helme desde la perspectiva del personaje de Rosa? | GENERAL Componer un yaraví ayacuchano para piano inspirado en el drama Helme desde la perspectiva del personaje de Rosa. | 1. Música Tradicional Ayacuchana <ul style="list-style-type: none"> • Yaraví Ayacuchano: Exploración de esta forma musical tradicional de la región de Ayacucho, sus características, historia y evolución. • Influencias y Tradiciones Musicales Investigación sobre las influencias culturales y musicales que han dado forma al yaraví ayacuchano y su relevancia en la música peruana. | ENFOQUE: Cualitativo. TIPO: Básico. NIVEL: Descriptivo. DISEÑO: Fenomenológico. MÉTODO: Revisión documental. |

| | | | |
|---|--|--|--|
| <p>yaraví ayacuchano, las cuales, se pueden generalizar para el proceso compositivo de un yaraví ayacuchano para piano inspirado en el drama Helme desde la perspectiva del personaje de Rosa?</p> | <p>yaraví ayacuchano, las cuales, se pueden generalizar para el proceso compositivo de un yaraví ayacuchano para piano inspirado en el drama Helme desde la perspectiva del personaje de Rosa.</p> | <p>2. Composición Musical</p> <ul style="list-style-type: none"> • Piano: Estudio del uso del piano como instrumento principal en la composición. • Rosas Wayta: Análisis de la composición musical titulada "Rosas Wayta", incluyendo su estructura, melodía, armonía y ritmo. | <p>TÉCNICAS: Observación Participante.</p> <p>POBLACIÓN O UNIVERSO: Yaraví Ayacuchano.</p> <p>Muestra: Selección de yaravíes ayacuchanos de los tomos I, II, III, IV, V y VI del libro "Transcripción de Formas Musicales Ayacuchanas" y recopilación del drama "Helme" en diferentes formatos.</p> |
| <p>P2. ¿Cómo puede la perspectiva del personaje de Rosa del drama Helme influir en las decisiones compositivas del yaraví ayacuchano para piano?</p> | <p>O2. Describir la influencia de la perspectiva del personaje de Rosa del drama Helme sobre las decisiones compositivas del yaraví ayacuchano para piano.</p> | <p>3. Drama Helme:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Drama Helme: Análisis de la obra dramática Helme desde la perspectiva del personaje de Rosa como fuente de inspiración para la composición musical, incluyendo sus temas y contexto histórico. | <p>FUENTES DE INFORMACIÓN: "Transcripción de Formas Musicales Ayacuchanas", diversas versiones del</p> |
| <p>P3. ¿Qué técnicas compositivas pueden ser empleadas para reflejar los aspectos emocionales y narrativos del drama Helme desde la perspectiva del personaje de Rosa en un personaje de Rosa en un</p> | <p>O3. Utilizar técnicas compositivas para reflejar los aspectos emocionales y narrativos del drama Helme desde la perspectiva del personaje de Rosa en un</p> | <p>4. Impacto Cultural y Social:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Visibilización de Problemas Sociales: Investigación sobre el papel del arte y la música en la visibilización de temas sociales, como el feminicidio, y su impacto en la conciencia pública. | |

| | | | |
|---|---|--|---|
| <p>yaraví ayacuchano para piano?</p> <p>P4. ¿Cómo describir el proceso compositivo de un yaraví ayacuchano para piano inspirado en el drama Helme desde la perspectiva del personaje de Rosa para contribuir a la visibilización de problemas sociales en Ayacucho?</p> | <p>yaraví ayacuchano para piano.</p> <p>O4. Describir el proceso compositivo de un yaraví ayacuchano para piano inspirado en el drama Helme desde la perspectiva del personaje de Rosa para contribuir a la visibilización de problemas sociales en Ayacucho.</p> | <ul style="list-style-type: none"> Reivindicación Cultural: Análisis del papel de la música como herramienta para la preservación y promoción de la cultura y las tradiciones regionales, así como su capacidad para generar conciencia y cambio social. <p>Estas categorías y subcategorías proporcionarán un marco sólido para la investigación del tema propuesto, abordando tanto los aspectos musicales y culturales como los sociales y humanos involucrados en la composición de un yaraví ayacuchano inspirado en el drama Helme desde la perspectiva del personaje de Rosa.</p> | <p>drama Helme, diversas versiones audiovisuales del drama Helme.</p> <p>RECUPERACIÓN DE INFORMACIÓN:</p> <p>Entrevista, observación participante, análisis de documentos y artefactos culturales.</p> |
|---|---|--|---|

Transcripciones originales

"DOLOR"

(Yaravi)

Autor : Vicente Mancilla
Intérp.: Vicente Mancilla
Trasc.: Gustavo F. Pretell

Lento

10

Do lor que au men ta a mor

13 3 A mor que qui tas la vi da

18 3 le jos de ti mi cie lo

24 3 do lor es mas que a mor

32 3 le jos de ti mi cie lo

38 3 do lor es mas que a mor. Per don per dón dios mi o

45 3 per don si es toy pe can do

53 la qui e ro con to da el al ma

56 3 por e so pi do per don pi do per don.

64 3

"A MI MADRE"

(Yaraví)

Autor: Oswaldo Castillo

Intérp.: Oswaldo Castillo

Transc.: Eduardo Paredes

Largo

1 Hay ma dre mi a ma drea do ra da se rios tor men tos
 2 en la cor te za deun tier noar bus to gra be tu nom bre

6 vie nen por mi pa ra par tir no llo res ma dre ma dre no llo res que mea tor men
 yene sas le tras casi ig no ra das mis es pe ran

12 ta ver te llo rar no llo res ma dre ma dre no llo res que mea tor men
 zas per di das vi yen e sas le tras casi ig no ra das mis es pe ran

18 ta ver te llo rar.
 zas per di das vi.

Andante

25 Fuga

Ha ce mu cho tiem po que yo vi vo fue ra del a bri gode mispa dres.

31

no se que de li to ha bré co

34

me ti do pa ra que mis pe nas se pro lon guen Fin.

"LA HOJA DESPRENDIDA"

(Yaraví)

Autor : D. R.
 Intert.: Lisset Gutierrez Picho.
 Trans.: Fredy B. Barbaran E.

Despacio

8

1. Soy la hoja desprendida que del arbol
 2. No me lla mes por mi nombre que esos tiempos
 3. Jus to tes ti goes el cie lo de mis peñas

15

se ca yo su fro el mar tío
 se ca ba ron la flor mar chi ta
 y tor men tos 3. Mo ri re si no con si go

rit.

22

so li tohe de llo rar que del arbol ca yo
 im po si ble que quie ro

28

Fuga Andante

Se repite 3 veces y sigue

7

Llacc tay pa a ma do

37

si sa riy man za na ku nan mi tim puy ki si sa ri nay ki paq

41

A gos to way ra lla cha ya ra mus pa qa sa ra pa ra man si

44

1. tas piy ku lla sun ki 2. tas piy ku lla sun ki

Fin.

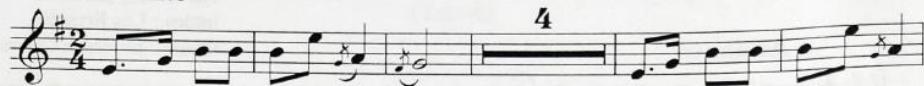
"PESASDUMBRE"

(Yaraví)

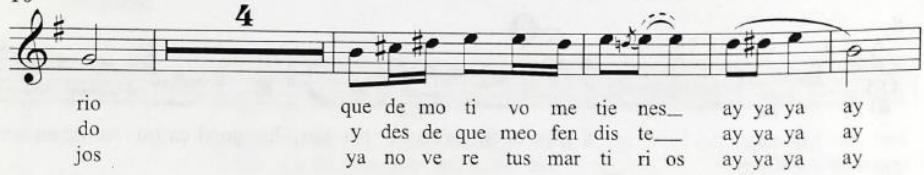
Autor : Carlos Saturnino Almonacid.

Intérp.: Voces de huamanga.

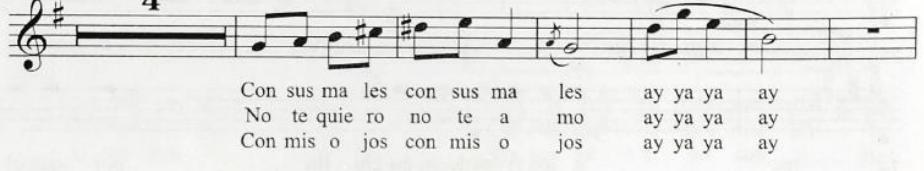
Transc.: Ruth Garcia.

Lento

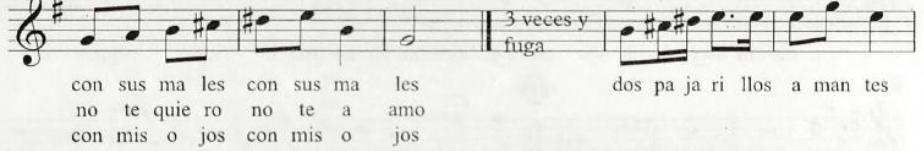
10



19



29

Fuga Andante

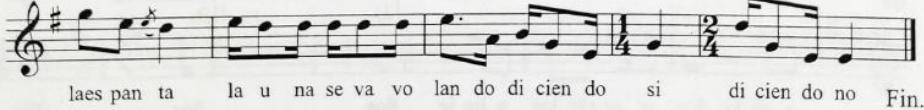
35



40



44



"REIR Y LLORAR"

(Yaravi)

Autor: Anónimo
 Intérp.: Trio Ayacucho
 Trasc.: Flor M. Mackerhua

Lento

Re-ir im-bé-cil en-can-to llo-rar mal-di-to con-sue-lo

6 ri-sa mez-cla-da con llan-to in-fier-no jun-to con cie-lo ri-e ri-e

12 co-ra-zon co-ra-zon vuel-ve a re-ir

21 re-ir si a ca-so en la vi-da se ha per-di-do la j-lu-sión

26 ri-sa mez-cla-da con llan-to in-fier-no jun-to con cie-lo ri-e ri-

32 Fuga-andante e co-ra-zon co-ra-zón vuel-ve a re-ir al su-bir a-que-lla al do-blar a-que-lla es don-de vo-te mi ca-

38 cues-ta el a-mor ca-ro me cues-ta el a-mor ca-ro me cues-ta.
 qui-na hay un mon-ton de ce-ni-za hay un mon-ton de ce-ni-za.
 mi-sa por u-na fal-sa mes-ti-za por u-na fal-sa mes-ti-za.

Fin.

Transcripciones con modificaciones

"Dolor

(Yaraví Ayacuchano)

Autor: Vicente Mancilla
 Intérp.: Vicente Mancilla
 Transc.: Gustavo F. Pretell

Transcripción basada en el libro "Transcripción de Formas Musicales Ayacuchanas I, 2016" por Castilla P. Con modificaciones por Quispe R.

Lento



"A MI MADRE"

(Yaraví Ayacuchano)

Autor: Oswaldo Castillo
 Intérp.: Oswaldo Castillo
 Transc.: Eduardo Paredes

Transcripción basada en el libro "Transcripción de Formas Musicales Ayacuchanas I, 2016" por Castilla P. Con modificaciones por Quispe R.

Largo



"LA HOJA DESPRENDIDA"

(Yaraví Ayacuchano)

Autor: Derechos Reservados
Intérp.: Lisset Gutierrez Picho
Transc.: Fredy B. Barbaran E.

Transcripción basada en el libro "Transcripción de Formas Musicales Ayacuchanas I, 2016" por Castilla P. Con modificaciones por Quispe R.

Adagio

The musical score is written in G clef, 2/4 time, and A major. It features two staves. The first staff begins with a dotted half note, followed by a series of eighth notes. The second staff starts at measure 8 with a half note, followed by eighth notes and sixteenth notes. The music is characterized by its rhythmic patterns and melodic flow.

"PESADUMBRE"

(Yaraví Ayacuchano)

Autor: Carlos Saturnino Almonacid
 Intérp.: Voces de Huamanga
 Transc.: Ruth Garcia

Transcripción basada en el libro "Transcripción de Formas Musicales Ayacuchanas I" por Castilla P. Con modificaciones por Quispe R.

Lento

"REÍR Y LLORAR"

(Yaraví Ayacuchano)

Autor: Anónimo

Intérp.: Trío Ayacucho

Transc.: Flor M. Maccherhua

Transcripción basada en el libro "Transcripción de Formas Musicales Ayacuchanas I" por Castilla P. Con modificaciones por Quispe R.

Lento

The musical score is written in G major and 2/4 time. It features five staves of music. Staff 1 (measures 1-8) starts with a dynamic 'p'. Staff 2 (measures 9-12) begins with a dynamic 'f'. Staff 3 (measures 13-17) begins with a dynamic 'f'. Staff 4 (measures 18-21) begins with a dynamic 'f'. Staff 5 (measures 22-25) begins with a dynamic 'f'. The music includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, and rests. Measure 13 features a melodic line with eighth-note pairs. Measures 18-21 show a more complex pattern with eighth-note pairs and sixteenth-note groups. Measure 22 concludes with a final dynamic 'f'.

Composición melódica Rosas Wayta

Rosas Wayta

(Yaraví con Fuga de Huayno)

Autor: Rafael Quispe Gavilan

Lento

8

15

21

27 **Andante**

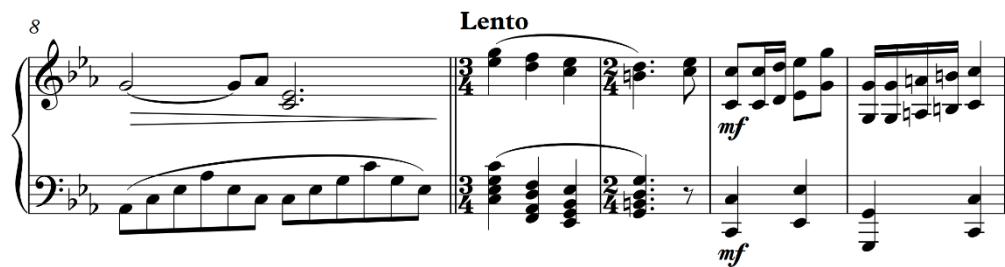
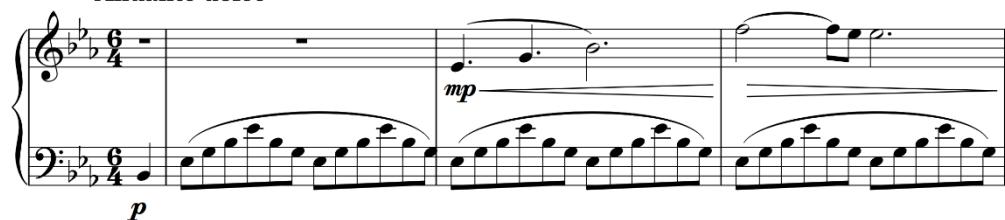
ARREGLO PARA PIANO DEL YARAVÍ ROSAS WAYTA

Rosas Wayta

(Yaraví con Fuga de Huayno)

Autor: Rafael Quispe Gavilan

Andante dolce



2

25

31

1.

2.

Grave

Rumore o silenzio
a piacere

Lento

40

f

45

51

Andante (Huayno)

mf

58

66

72

mf

dim. a tempo.

81

91

98